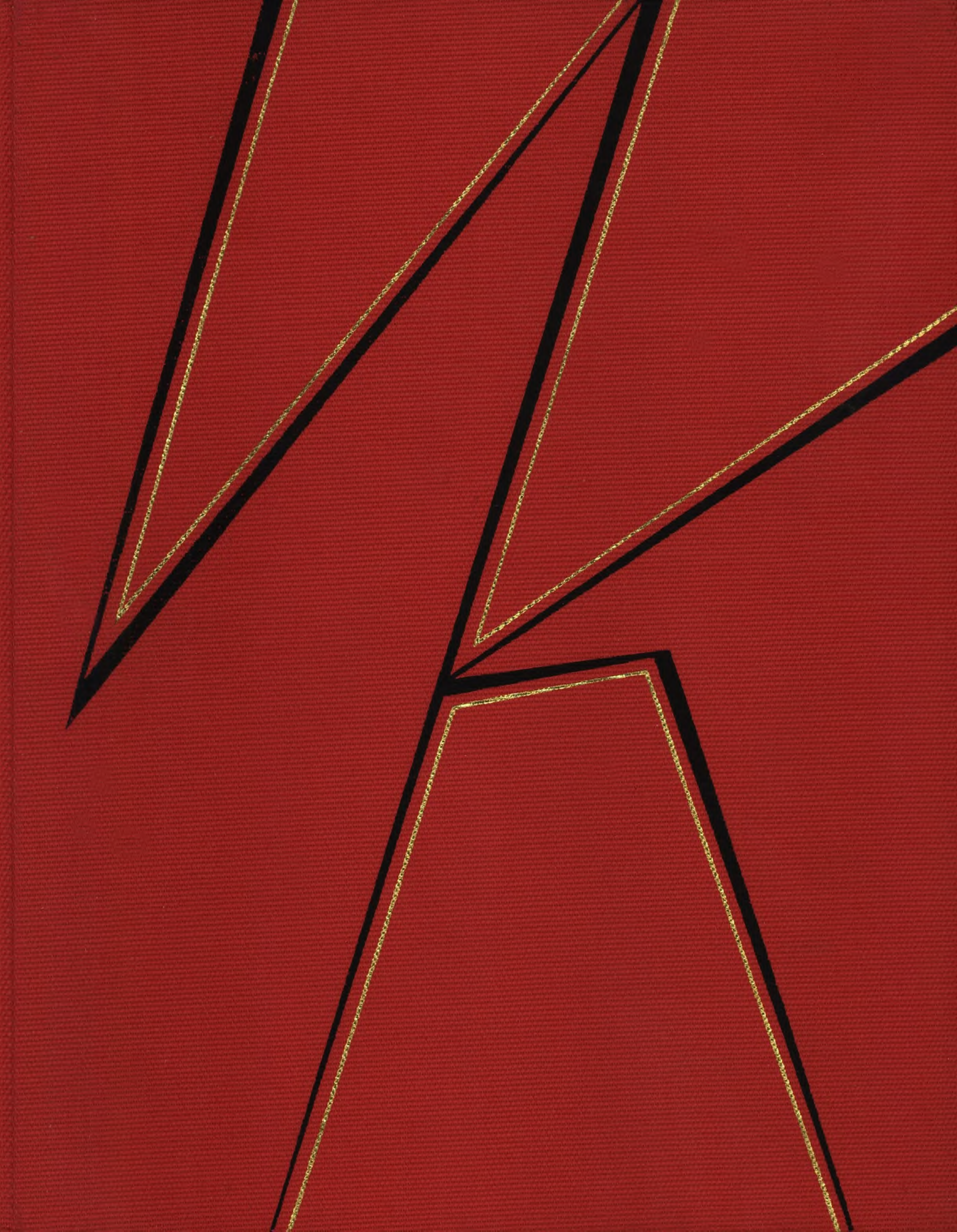


Искуcство книги

Выпуск 5

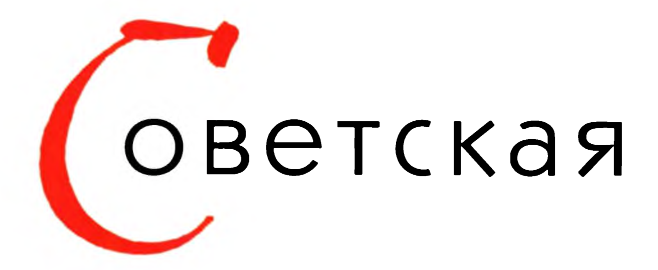
Издательство «КНИГА»
Москва
1968

Редакционная коллегия:
Д. А. ШМАРИНОВ, Т. Г. ВЕБЕР, А.А. КАМЕНСКИЙ,
К. С. КРАВЧЕНКО, Е. И. КОГАН, С. Б. ТЕЛИНГАТЕР
Составитель
И. В. МИЛАНОВА
Редактор
К. С. КРАВЧЕНКО
Оформление
Е. И. КОГАНА

1.

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ

Д. Шмаринов



Советское изобразительное искусство активно участвует в решении сложных и величественных задач коммунистического строительства. В последние годы заметно вырос идейный и художественный уровень советского графического искусства. Это является следствием смелого и широкого обращения художников к фактам нашей богатой событиями действительности, углубленного внимания к человеку — нашему современнику. Современный художественный процесс характеризуется дальнейшим развитием метода социалистического реализма, повышением образной выразительности, поисками нового содержания и формы искусства.

Этому способствовало выдвижение и прочное утверждение в советском искусстве отряда талантливых молодых художников Москвы, Ленинграда, Российской Федерации и всех других союзных республик. Развивая лучшие традиции нашего революционного искусства и опыт своих учителей и старших товарищей, они принесли в нашу графическую практику активность и оригинальность в художественно-эстетическом освоении новых сторон нашей действительности.

Графика — наиболее массовый и в то же время наиболее гибкий, подвижный вид изобразительного искусства. В силу своих особенностей она первой откликается на злободневные события, на актуальные вопросы времени, она наиболее разнообразна по своим формам и разновидностям. Это агитационный плакат, карикатура — политическая и бытовая, книжная иллюстрация и журнальная графика, станковая графика (эстамп, рисунок и акварель) и все виды бурно развивающейся в последние годы прикладной графики.

Советская графика имеет богатые и разветвленные традиции. В своих поисках нового художники-графики опираются на передовой опыт мирового реалистического искусства и, конечно, прежде всего на опыт великого русского демократического искусства, на традиции искусства народов СССР. Достаточно вспомнить в связи с этим имя выдающегося украинского поэта и художника Т. Шевченко, стопятидесятилетие со дня рождения которого широко отмечалось в 1964 году всем прогрессивным человечеством.

Большую ценность представляет графическое наследие таких крупнейших русских художников прошлого, как А. Агин, П. Федотов, П. Соколов, В. Васнецов, И. Репин, В. Серов, М. Врубель, М. Добужинский, А. Бенуа, Д. Кардовский, Б. Кустодиев, Е. Лансере и другие.

графика

Драгоценными традициями лучших произведений советской графики в целом являются идейность, глубокая содержательность, гражданственная направленность и профессиональная отточенность художественной формы.

Не случайно высшей наградой страны — Ленинской премией за лучшие произведения изобразительного искусства — были отмечены такие художники-графики, как В. Фаворский, Б. Пророков и Кукрыниксы (М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов).

Советская реалистическая книжная графика сильна тем, что несет в себе гуманистические идеи советского общества, выраженные в самобытной художественной форме.

Традиции советской книжной графики создавались такими художниками, как В. Фаворский и А. Кравченко, Д. Кардовский и С. Герасимов, Н. Купреянов и Л. Бруни, Кукрыниксы и Е. Кибрик, А. Гончаров, А. Каневский, Б. Дехтерев, Н. Кузьмин, М. Дерегус, В. Касиян, С. Кобуладзе и многими, многими другими. Они боролись за глубокое истолкование литературного произведения, за создание правдивого и жизненно убедительного образа литературного героя, за создание книги, которая представляла бы единое художественно-полиграфическое целое.

Советская книжная графика тематически чрезвычайно богата и разнообразна. Художники иллюстрируют произведения классической мировой литературы от народного эпоса и сказки до Сервантеса и Шекспира, от Р. Бернса, И. Гете и О. Бальзака до А. Франса, Р. Роллана, Э. Хемингуэя, Б. Брехта... Значительное место в творчестве наших художников занимает иллюстрирование русской классической литературы: произведений А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Н. Некрасова, А. Островского, М. Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Чехова. Среди иллюстраций к произведениям этих авторов мы находим многие наиболее значительные образцы советской книжной графики. И, наконец, главное дело наших художников книги — работа над произведениями советских писателей во всем его широчайшем читательском диапазоне — от детской сказки до «Тихого Дона» М. Шолохова.

Большую роль в становлении реалистической советской иллюстрации в начале 30-х годов сыграл М. Горький. Поддержка Горького оказала решающее влияние на творческий путь тогда еще молодых Кукрыниксов, Б. Дехтерева и автора этих строк.

Творческое содружество писателя и художника, совместная их работа над книгой помогают более глубокому раскрытию темы, повышают эмоциональное воздействие книги. Лучшие советские писатели охотно работали с художниками, видя в них соавторов, помогающих полнее донести до читателя-зрителя образную ткань литературного произведения. Таково, например, содружество Л. Леонова с художником Д. Кардовским, М. Горького с Кукрыниксами и Б. Дехтеревым, С. Маршака с В. Фаворским и В. Лебедевым, А. Толстого — с Д. Шмариновым, А. Твардовского — с О. Верейским, Б. Полевого — с Н. Жуковым, С. Антонова — с талантливейшим Д. Дубинским и т. д. К сожалению, эти хорошие традиции не всегда находят продолжение.

Развиваясь на протяжении своего почти полувекового пути, искусство советской книги проходило через ряд этапов. Оно преодолело тенденции голого рационалистического оформительства и субъективного эстетского украшательства, в равной степени уводивших в сторону от образной реалистической иллюстрации.

В последние годы были изжиты устойчивые тенденции «станковизма» в иллюстрации, приводившие к противопоставлению искусства иллюстрации и книжного оформления, то есть к нарушению целостности организма книги.

Перед художником-иллюстратором стоят большие задачи: раскрыть содержание и дать верное идейное истолкование литературного произведения, создать образ литературного героя, который был бы не условной графической фигурой, а живым образом человека, характер и действия которого развивались бы во времени и пространстве.

Но самая важная и самая плодотворная из задач художника-иллюстратора — определить свое отношение к главной идее иллюстрируемой книги. Художник как бы высказывает суждение о ней. Только при этом условии иллюстрации и к литературе нашего времени и к литературе прошлого становятся интересным явлением советского искусства.

Одной из главных задач, которые ставят себе сегодня советские художники-иллюстраторы, является активное овладение современной тематикой, расширение работы над иллюстрированием советской литературы.

Особенно значительные сдвиги произошли в послевоенные годы, когда круг мастеров-книжников расширился благодаря притоку талантливой молодежи, внесшей в искусство книги смелость решений, горячую увлеченность, поиски новых средств художественной выразительности. Возросшая издательско-полиграфическая культура позволила ставить и осуществлять более сложные задачи. Усилилось внимание художников к конструктивным элементам книги, к поискам новых композиционных решений ее макета, появился ряд интересных находок в компоновке изобразительных элементов и шрифта, разворотов, титульных листов, усилилось стремление к активному обновлению и творческому использованию тех составных элементов, из которых слагается органическое единство книги.

Начиная с 20-х годов для советской книжной иллюстрации характерно широкое применение техники ксилографии. В гравюре на дереве работали А. Кравченко, В. Фаворский, Н. Пискарев, Г. Ечеистов, П. Павлинов, работают сейчас А. Гончаров, М. Пиков, Л. Хижинский, В. Касиян, Ф. Константинов, Г. Епифанов, Е. Бургункер, Л. Кравченко, А. Билль. Эти традиции продолжают многие молодые художники-граверы. Ксилография в иллюстрациях к нашей художественной литературе занимает очень большое место. Однако в Советском Союзе выпускаются

книги с иллюстрациями, сделанными в самых разнообразных техниках, — многоцветные иллюстрации в книге для взрослого читателя совсем не являются редкостью. В книге работает большой отряд художников разных поколений, старейших и молодых — талантливых энтузиастов этого дела, таких, как Кукрыниксы, Е. Кибрик, В. Горяев, А. Кокорин, Н. Кузьмин, Т. Маврина, Г. Якутович, Б. Басов, А. Васин, Л. Ильина, Д. Бисти, И. Богдеско, И. Селиванов, Г. Ханджян, А. Бандзеладзе, А. Макунайте, Ю. Коровин, В. Минаев и многие другие.

Мы с глубоким уважением называем имена выдающихся мастеров советского книжного оформления, давших примеры высокохудожественного построения книги в единстве всех ее составных элементов, разработавших новые формы наборного, рисованного или каллиграфического шрифта, смело и новаторски использующих в своей работе все возможности, предоставляемые художнику полиграфической техникой. Это лауреат международной Гутенберговской премии С. Телингатер. Это И. Фомина, создательница многих выдающихся по оформлению изданий художественной литературы и книг по искусству. Это художники С. Пожарский, В. Лазурский, Е. Коган, Ю. Васильев, Г. Банникова и П. Кузанян (Москва), Т. Цинберг и Б. Крейцер (Ленинград), И. Хотинок, В. Фатальчук и О. Юнак (Киев), В. Тоотс и П. Лухтейн (Таллин), А. Кашкуревич (Минск), А. Коджоян (Ереван), И. Икрамов (Ташкент). Это молодые художники Б. Маркевич, Д. Бисти, Л. Збарский, Ю. Красный и многие другие.

* * *

Книжная графика — массовое искусство. Она имеет большое значение в деле эстетического воспитания нового человека коммунистического общества. Вместе с книгой в дом читателя входит художник-иллюстратор, несущий в своих работах высокую художественную культуру. Вот почему с каждым годом в нашей стране искусству книгопечатания уделяется все более пристальное внимание как со стороны художников и издателей, так и со стороны широкой общественности. Именно поэтому так торжественно отмечался 400-летний юбилей русского книгопечатания. К этой дате был приурочен конкурс на лучшие книги года. Многие издательства страны готовились к этому конкурсу. Проведение таких всесоюзных конкурсов книги способствует повышению всей нашей книжной культуры в целом, выявляет новые достижения.

Обычно на всесоюзных конкурсах отмечаются 50 лучших книг. Но на деле их оказывается значительно больше. Жюри всесоюзного конкурса отмечает сверх этого еще дополнительно лучшие книги. Высшей премии года, имени первопечатника И. Федорова удостоена книга «Ярослав Мудрый» с иллюстрациями И. Якутовича (издана в Харькове). Наибольшее количество книг, отмеченных жюри, — продукция издательств Москвы — «Художественной литературы», «Детской литературы», а также книги, выпущенные в Грузии, Белоруссии, Молдавии и в различных областях Российской Федерации. Это свидетельствует о повсеместном общем росте издательской культуры в нашей стране.

Деятельность наших издательств подчинена годовым и многолетним перспективным планам. В их разработке участвуют и художники — при составлении планов учитываются их заявки. Это дает возможность художникам со всей ответственностью готовить книги, на создание которых требуется несколько лет интенсивного труда. Так, например, работал Е. Кибрик над книгой «Борис Годунов»

А. Пушкина. В крупных издательствах нашей страны существуют общественные художественные советы, на суд которых выносят иллюстрации и оформление наиболее ответственных художественных изданий, проекты оформления серийных изданий и собраний сочинений. На этих же советах обсуждаются перспективные планы издательств, круг авторов и характер изданий. При этом учитываются индивидуальные особенности мастеров, стилистическая направленность их творчества. В Доме детской книги в Москве, в издательстве «Художественная литература», в республиканских издательствах и союзах художников устраиваются издательские выставки, просмотры лучших книг. Ко Дню печати — 5 мая — приурочивается открытие многочисленных книжных выставок по всей стране.

На Выставке достижений народного хозяйства СССР в Москве работает ежегодно обновляемая экспозиция лучших образцов нашей книжной продукции.

Искусство книги, как продукт художественно-полиграфического производства, находится на стыке между искусством и техникой. В хорошей книге почти невозможно определить, где кончается труд художника и начинается полиграфическое искусство.

Общий рост полиграфической культуры, высокая техническая оснащенность наших типографий создает предпосылки для дальнейшего улучшения издательского дела в СССР. Но нам предстоит еще многое сделать.

Совершенно недостаточно внедряются в практику наших типографий новые наборные шрифты, разработанные нашими художниками. Это приводит к неизбежному единообразию нашу гигантскую книжную продукцию.

* * *

Особую область книжного искусства составляет издание детской художественной литературы. В Советском Союзе детские книги выпускают многие издательства, некоторые из них, как, например, «Детская литература», специализируются на выпуске только детских книг. Эти книги, как правило, имеют большие тиражи (до трехсот и более тысяч экземпляров).

В нашей стране и за рубежом широко популярны имена лучших мастеров детской дошкольной книги таких, как В. Лебедев, Е. Чарушин, Ю. Васнецов, В. Конашевич, А. Пахомов, А. Каневский, Е. Рачев, Ю. Коровин и другие. К иллюстрированию книг для детей старшего возраста привлечены выдающиеся мастера книжного искусства, имена которых я называл раньше.

Советские художники — иллюстраторы детских книг ищут новые пути в иллюстрировании детской художественной литературы. Интересно работают художники прибалтийских республик. Так, например, художники Литвы тяготеют к яркой декоративной трактовке книги, смело используют приемы народного искусства, фольклора. Советские художники стремятся раскрывать познавательное начало книги в эмоциональных художественных образах с учетом особенностей детской психологии. Культ инфантильности, подделки под детский рисунок, установка на безудержную самодовлеющую декоративность для нас неприемлемы. Советская книга для маленьких читателей имеет устойчивые традиции: яркая декоративность и непосредственность рисунка сочетаются в лучших книгах с ясной познавательностью и доходчивостью, с эмоциональной наполненностью. Иллюстрации создаются с учетом возраста читателя-ребенка. Все эти черты, свойственные советской иллюстрации для детей, резко отличают наши книги от коммерческой

детской книжной продукции капиталистических стран, где, увы, слишком часто зазывное, рекламное начало подменяет глубокое эмоциональное осмысление.

Советская графика в своих разнообразных видах и жанрах — будь то книжная иллюстрация, станковые работы, эстампы, произведения прикладной графики — достигла крупных успехов. Но перед советским графическим искусством стоят большие задачи. Их осуществлению во многом будет способствовать напряженная работа художников по подготовке к юбилейным выставкам, посвященным 50-летию Советской власти и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Можно надеяться, что к этим выставкам будут созданы новые работы, которые еще ярче продемонстрируют успехи нашего искусства, искусства социалистического реализма, отражающего ярко и самобытно новые явления нашей социалистической действительности.

* * *

Советская графика заслуженно получила международное признание. Международные смотры книжного искусства, проводимые в Лейпциге, стали замечательной школой для художников-графиков и особенно мастеров книги.

На предыдущей Международной выставке книги 1959 года в Лейпциге в конкурсе выставки под девизом «Миру—мир!» принимали участие художники многих стран. Советские графики приняли в нем активное участие.

Программой конкурса охватывались полиграфическое исполнение, иллюстрирование, репродуцирование, издание книги. Было учреждено много премий, в том числе за лучшие иллюстрации, за наиболее удачные детские издания. Нашей стране было присуждено тогда в общей сложности 34 медали. Особо были отмечены заслуги старейшего графика В. А. Фаворского.

Со времени проведения Международной лейпцигской выставки в 1960 году в искусстве советской книжной графики произошли большие изменения. Стала традицией организация всесоюзных и республиканских конкурсов на лучшее оформление книги. Сейчас почти в каждой союзной республике выросли кадры отличных художников-книжников.

Большая работа по подготовке к Международной лейпцигской выставке книжного искусства 1965 года была проведена Комитетом по печати при Совете Министров СССР, Государственным комитетом по культурным связям с зарубежными странами, Союзом художников СССР.

Художники книги интенсивно работали над темами конкурсов, объявленных Подготовительным комитетом Международной книжной выставки в Лейпциге 1965 года. Девиз этой выставки — «Будущее принадлежит не бомбе, а книге, не войне, а миру» (В. Гюго) — хорошо определял ее направленность на борьбу за мир, прогресс и дружбу народов.

В экспозицию выставки были включены лучшие образцы книг по различным разделам литературы и материалы, характеризующие достижения издательского дела каждой страны. Показаны также лучшие редкие книги из библиотек ГДР.

В специальном разделе выставки, носящем название «Дружба народов», были собраны новые станковые графические произведения, посвященные дружбе народов и борьбе за мир во всем мире — этой актуальной теме современности.

В работе на лучшее станковое произведение к конкурсу «Дружба народов» приняли участие москвичи А. Билль, Я. Манухин, В. Федяевская, В. Ненадо

(Украина), А. Скирутите и В. Юркунас из Литвы, Л. Ильина (Киргизия), Е. Сидоркин (Казахстан). Лучшие работы будут изданы в комплекте репродукций дрезденским издательством «Искусство».

К Лейпцигской выставке был объявлен международный конкурс на лучшее оформление пьес и сонетов В. Шекспира. Советские художники приняли в нем участие, так же как и в конкурсах на лучшие иллюстрации к рассказу М. Шолохова «Судьба человека» и к драме Б. Брехта «Матушка Кураж и ее дети».

По решению Советского национального комитета проводились конкурсы на иллюстрации к произведениям двух национальных писателей Т. Г. Шевченко и С. Я. Маршака. Лучшие из них также были представлены на выставке.

На выставке демонстрировались произведения старейшего советского графика народного художника СССР лауреата Ленинской премии В. А. Фаворского и образцы книжного оформления и иллюстрации известных советских художников.

Для участия во всех конкурсах выставки были привлечены художники Москвы, Ленинграда, союзных республик. Нужно было не только создать оригинальные произведения, но и воспроизвести их типографским путем, — включить изобразительные элементы в текст, соединить с набором и напечатать, соблюдая все условия конкурса.

В конкурсе на лучшие иллюстрации к «Судьбе человека» М. Шолохова участвовали Б. Басов, В. Минаев, А. Зыков (Москва), Г. Ханджян (Ереван), С. Адамович (Рига) В. и Л. Петровы (Ленинград).

Все решения этой темы, предложенные художниками, очень отличаются друг от друга. Но, несмотря на различную трактовку, их объединяет глубокий драматизм и гуманистическое содержание самого рассказа.

Б. Басов вернулся к иллюстрированию этого рассказа вторично, выполнив рисунки в технике черной акварели. В широко обобщенных, напряженных рисунках с отличным использованием цветовых контрастов Басов достиг большой драматичности и выразительности.

В. и Л. Петровы сделали центральной темой своих работ, выполненных в офорте, бесчеловечность условий, в которых находились заключенные в лагерях смерти. Их иллюстрации глубоко волнуют своим трагизмом.

С. Адамович проиллюстрировал книгу в двух образных ключах, которые соответствуют двум драматическим полюсам повести, — противопоставлении мирной жизни героя книги, Андрея Соколова, и его воспоминаниям о фашистском лагере смерти.

В конкурсе на лучшее оформление пьес и сонетов В. Шекспира приняли участие А. Гончаров, Б. Дехтерев, С. Телингатер, С. Пожарский, В. Пивоваров, Б. Маркевич, Б. Заборов, П. Лухтейн. Участвовали ли художники, иллюстрировавшие сонеты Шекспира, в конкурсе на произведения Шекспира или Маршака, сказать трудно, так как переводы Маршака сонетов Шекспира как бы сливают эти два конкурса в единое целое.

Работы художников по конкурсу к произведениям Шекспира многообразны по технике. Здесь и излюбленная советскими иллюстраторами техника ксилографии и свободная техника, с включением даже фотографии. Участники конкурса большое внимание уделяют набору, шрифту, композиции полосы, узкие размеры которой, предусмотренные условиями конкурса, несколько необычны для советской книги.

В работе над иллюстрациями к пьесе «Матушка Кураж и ее дети» Б. Брехта приняли участие художники Д. Бисти, Е. Бургункер, А. Васин, Т. Иваницкая, Л. Кравченко, Ю. Красный, З. Толкачев, З. Зузе.

Из сочинений С. Маршака иллюстрировали в основном его детские стихи и книги ленинградские художники Ю. Васнецов, Е. Чарушин, В. Волович из Свердловска, Май Митурич, В. Цигаль, М. Скобелев и А. Елисеев, Ф. Лемкуль из Москвы.

К произведениям Т. Шевченко обратились украинские художники — В. Касиян, М. Дерегус, А. Данченко, Н. Лопухова, В. Хоменко, Г. Гавриленко, А. Губарев, В. Куткин.

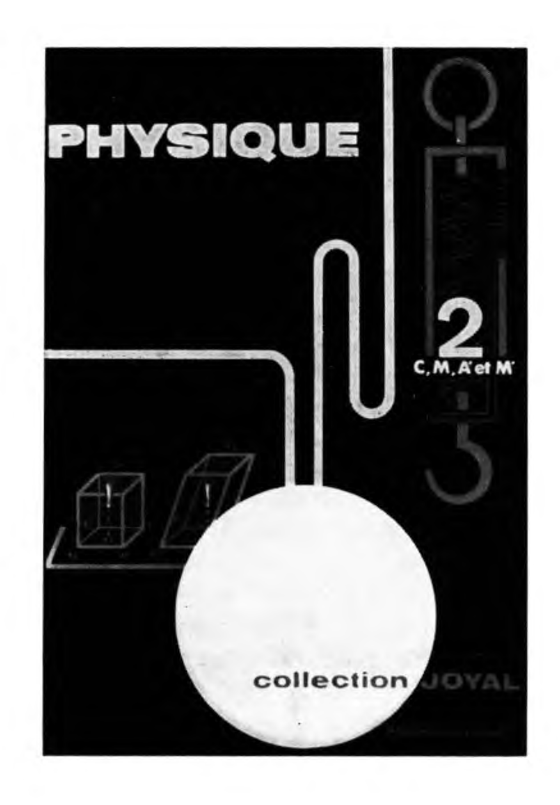
В Лейпциге были показаны лучшие книги, выпущенные различными издательствами Советского Союза.

Мы знаем, что мастера книги дружественных нам социалистических стран обладают высоким художественным мастерством и отличной полиграфической техникой. С чувством большой ответственности и горячей заинтересованности приняли участие на Лейпцигском смотре советские художники, издатели и полиграфисты.

Международная выставка книги в Лейпциге способствует дальнейшему развитию полиграфического искусства различных стран, повышению мастерства художников книги, а также культурному обмену и взаимопониманию между странами. Она служит делу укрепления мира во всем мире.

В. ЛЯХОВ

УЧЕБНИК И ИСКУССТВО КНИГИ



За время учебы школьнику приходится самым внимательным образом, от корки до корки изучить более девяноста книг. Это — учебники. Роль каждого из них в жизни человека трудно переоценить: основная сумма первоначальных сведений о мире черпается именно из школьных учебников, именно они формируют взгляды молодых людей на многие явления окружающей действительности, знакомят с достижениями в самых различных областях человеческой деятельности. Из скупых строчек учебника мы впервые узнаем о законах общественного бытия, об устройстве нашей планеты и космоса, о сути отдельных наук и т. д., получаем множество практических навыков и советов.

Несомненно, ценность учебника зависит в первую очередь от текста, от насыщенности его содержанием — той научной информацией, которая непосредственно способствует развитию интеллекта учащегося. Эта сторона дела постоянно находится в центре внимания общественности, которая бдительно следит за уровнем, на котором создается учебная литература. В последние годы в нашей печати и правительственных документах неоднократно вставал вопрос о необходимости пересмотреть учебные программы средних школ, а вместе с тем и большинство учебников. Крупнейшие ученые страны ныне направили свои силы на то, чтобы создать принципиально новые, соответствующие современному уровню научных знаний учебники для средней школы. Есть все основания надеяться на успешное и быстрое решение этой задачи, назревшей давно и ставшей теперь одной из актуальнейших, поскольку она связана с воспитанием будущей смены. Но успех учебника зависит не только от усилий авторов, создающих текст. В очень большой степени качество учебников определяется и всем комплексом художественно-полиграфического решения, логикой книжной конструкции, иллюстративным цик-

лом, внешним оформлением книги и, разумеется, полиграфическим ее исполнением. Естественно предположить, что стремление улучшить качество учебной литературы должно вести наших издателей по пути новаторства не только в области создания новых текстов, но и в области художественно-технического ее оформления.

Однако на практике оказывается иначе. Учебная литература из года в год на протяжении многих десятилетий оформляется одними и теми же приемами, восходящими порой к традициям, и далеко не лучшим, дореволюционной учебной книги. Достаточно взглянуть на манеру, в которой выполняются штриховые рисунки приборов в учебниках физики и химии. Ведь система параллельных штрихов, при помощи которой передается объем, фактура, материал предметов, имитирует штриховку репродукционных тонов гравюр прошлого века!

Консерватизм в оформлении школьных учебников, столь явный, сколь и опасный, не может быть уничтожен отдельными нововведениями, которые появились в недавние годы (цветные иллюстрации, новые шрифты), и частными удачами в оформлении отдельных книг. Эти успехи эпизодичны и не изменяют состояния в основной массе изданий. Тем более, что удачные работы чаще всего появляются в учебниках для младших классов, которые приближаются по характеру к детской художественной литературе. В таком плане было оформлено несколько букварей. Один из них — букварь для эстонских ребят — вошел в число лучших книг 1958 года. Интересны двухцветные иллюстрации литовской художницы Д. Тарабильдене в книге для чтения «Родная речь». Они по-настоящему художественны и книжны, в них с большим тактом сочетается традиционная графическая манера, свойственная многим мастерам этой республики, с современным взглядом на вещи.

Несколько выше обычных изданий стоит экспериментальный букварь, выпущенный издательством «Художник РСФСР», подготовленный коллективом художников, в котором приняли участие известные мастера искусства. Однако и в этих незаурядных изданиях решались лишь частные проблемы улучшения учебника, но не ставились задачи осмысления самого принципа построения учебной книги. Учебники математики, физики, химии, литературы и другие до сих пор делаются по старинке и качественный уровень их далек от элементарных требований, предъявляемых и интересами дела — учебного процесса, и критериями искусства книги. Авторы этих графических работ настолько далеки от творческих проблем, что обсуждать их с этой точки зрения просто невозможно.

Кроме указанных недостатков, существенно отметить еще один, бросающийся в глаза: учебники очень плохо решаются конструктивно. Их архитектоника не выявляет специфических черт изданий, предназначенных для последовательного изучения, для штудирования. В них очень вяло акцентируются рубрицирующие элементы, не находят достаточно выразительной трактовки в типографическом решении разнообразные таблицы, примеры, формулировки законов, вопросы для повторения и другие столь важные в педагогическом процессе материалы. Из-за этого учебники нашей школы выглядят серыми, скучными книгами, контакт с которыми, как правило, не вызывает у ребят большого удовольствия.

Судя по всему, это сдержанное отношение к учебной литературе разделяется и многими художниками книги: иначе чем же можно объяснить тот факт, что почти никто из них до сих пор не начал работать в этой области? Ведь эпизодическое участие в работе бывшего Учпедгиза нескольких московских и ленинградских мастеров, нескольких художников Прибалтики не меняет общей картины. Она как была, так и остается неприглядной.

Выход из положения может быть, вероятно, найден только при соблюдении двух, как минимум, условий — разработки и освоения научно обоснованной мето-

дики художественно-технического оформления учебной литературы и привлечения к работе в этой области талантливых и инициативных мастеров книжного искусства. Поскольку научно обоснованной методики у нас пока нет, а потребность в ней несомненна, то представляется важным поднять в специальной литературе ряд вопросов, обсуждение которых художниками книги и издательскими работниками поможет выявить насущные проблемы и внести определенность в оценку существующих на этот предмет взглядов.

Общая проблема улучшения качества оформления учебной литературы может быть разделена на четыре группы взаимосвязанных вопросов, каждая из которых, однако, предопределена специфическими особенностями объекта рассмотрения. Это вопросы: а) конструкции учебника, б) иллюстрирования, в) внешнего оформления и г) полиграфического исполнения.

Все они требуют к себе самого серьезного внимания и, естественно, в этой работе могут быть рассмотрены лишь фрагментарно. Следует заметить, что при исследовании этих вопросов будут изложены принципы, которые требуют предварительного пояснения. Речь идет о принципах целостного, функционального построения книжного ансамбля. Они были программно зафиксированы в теоретических и практических работах двух, на первый взгляд не имеющих ничего общего между собой, направлений в советском искусстве книги. Одно из них относится уже целиком к нашей истории, потому что окончило свое существование в середине 30-х годов и было представлено такими именами, как Эль Лисицкий, А. Родченко, которые возглавляли его. Второму суждена жизнь более длинная, хотя и не менее сложная. Речь идет о школе В. А. Фаворского, которая из локального понятия в наше время стала превращаться в гораздо более широкое и значительное общественно-художественное явление. Оно характерно наличием ясно выраженных методических принципов, отражающих взгляд на книгу, на ее функцию и композицию.

Оба указанных творческих направления признавали функциональное начало в книжном искусстве как ведущий композиционный стимул, а материал, технику как важнейшие условия реализации функционального момента. И Лисицкий, и Фаворский не раз писали о том, что задачи художника книги состоят прежде всего в выявлении функционального начала, идейного в первую очередь. «Книга — это техническое приспособление для чтения», — не раз утверждал В. А. Фаворский, далекий, как известно, от умаления роли искусства в книге.

«Я считаю, что мысли, которые мы пьем из книги глазами, мы должны влить через все формы, глазами воспринимаемые»[1], — писал Лисицкий. Не самовыражение художника, не абстрактные фантазии, а строгая и точная идея, определенная задачей издания, ставится на первое место этими мастерами книжного искусства, новаторство которых до сих пор служит примером истинного творческого подхода.

Этот принцип функциональности будет повсюду проводиться и в этой статье как принцип методический.

Далее. Логика требует, чтобы реализация этого принципа сочеталась со стремлением к целесообразности, ясности строя издания, к экономии материала, к последовательности. Во всех теоретических и практических работах В. Фаворского можно видеть демонстрацию этих качеств. «У Пушкина и Пуссена можно учиться — не реставрации умерших форм, а непреложным законам ясности, экономии, закономерности», — еще в 1922 году утверждали Эль Лисицкий и И. Эренбург в издаваемом ими журнале «Вещь»[2].

---

[1] Искусство книги. Вып. 3. М., «Искусство», 1963, стр. 154.
[2] Там же, стр. 150.

Эти принципы тоже будут максимально учтены в последующих разработках данной статьи. В наше время взгляды и Фаворского, и Лисицкого не только близки и понятны — они чрезвычайно актуальны в связи с тем вниманием и интересом, которые проявляются в последние годы к художественному конструированию вообще как к методу проектирования не только книги, но и всех предметов окружающего человека реального мира. Совершенство материальной формы книги, о котором говорилось в приведенных выше цитатах из работ Фаворского и Лисицкого, — необходимое условие для выявления духовного содержания книги, ее главной ценности, ее сути.

В плане сделанных предварительных замечаний методического характера разберем конкретные вопросы оформления учебной литературы для средней школы.

О КОНСТРУКЦИИ УЧЕБНИКА

Конструкция учебника — это та его основа, на которой располагается, как на каркасе, весь материал — и текстовой, и иллюстративный, все внешнее и внутреннее оформление книги. Обычно, говоря о конструктивном решении, имеют в виду макет издания, который отражает в себе архитектонический строй книги. Это не совсем верно, потому что конструкция отвечает, вернее, должна отвечать, более широкой идее: в ней должны найти реализацию связи не только внутренних элементов книги между собой, но, и это очень важно, связь книги со всей окружающей средой и человеком, которому она служит.

Говоря конкретно о конструкции учебника, необходимо применить это усложненное понятие конструкции, включающее в себя помимо внутренних связей и внешние, со средой и человеком. Только учитывая их, можно создать конструкцию, которая будет целесообразна в производстве и удобна в повседневном пользовании. Для выяснения путей, которыми следует двигаться в поисках принципиальных основ конструирования учебников, полезно провести работу по их типизации и классификации. Классификация преследует две цели: 1) объединить учебники в группы соответственно общности их содержания и 2) разделить их на важнейшие «потребительские» категории. Первое деление позволит нам, сгруппировав «родственные» по научному и методическому признаку учебники, искать целесообразные типовые конструктивные решения. Второе деление даст возможность понять динамику изменения конструктивных решений в зависимости от возраста учащихся.

Анализ состава современных школьных учебников позволяет разделить их на пять групп по характеру научных дисциплин.

I-я группа — филологические дисциплины: русский язык, литература, иностранный язык и т. д.

II-я группа — математические дисциплины: арифметика, алгебра, геометрия, тригонометрия, черчение и т. д.

III-я группа — физико-химические дисциплины: физика, химия.

IV-я группа — естественные науки: природоведение, ботаника, зоология, физическая география, анатомия, астрономия.

V-я группа — социальные науки: история, конституция, экономическая география и т. д.

Как видно, эта классификация учебников имеет свои особенности по сравнению с общепризнанной: физика и химия выделены из точных наук, в разные группы отнесены физическая и экономическая география. Сделано это потому, что указанные дисциплины проявляют себя по-разному в отношении типа издания учеб-

ника, его иллюстративного состава, характера набора и т. д. Поскольку наша классификация разрабатывается лишь для осознания принципов построения книжного организма, в ней допущена известная условность, соответственно функционально-конструктивному принципу проектирования, принятого нами. Однако педагогов она, вероятно, не устроит — у них иной аспект отношения к книге.

Деление читательской аудитории может быть проведено в соответствии с традиционными нормами: начальная школа (1—4-е классы), средняя (5—7-е классы и 8—10-е классы). В пределах этих возрастных групп различия в восприятии текста и изображений, метода рассказа и показа весьма велики и заметны.

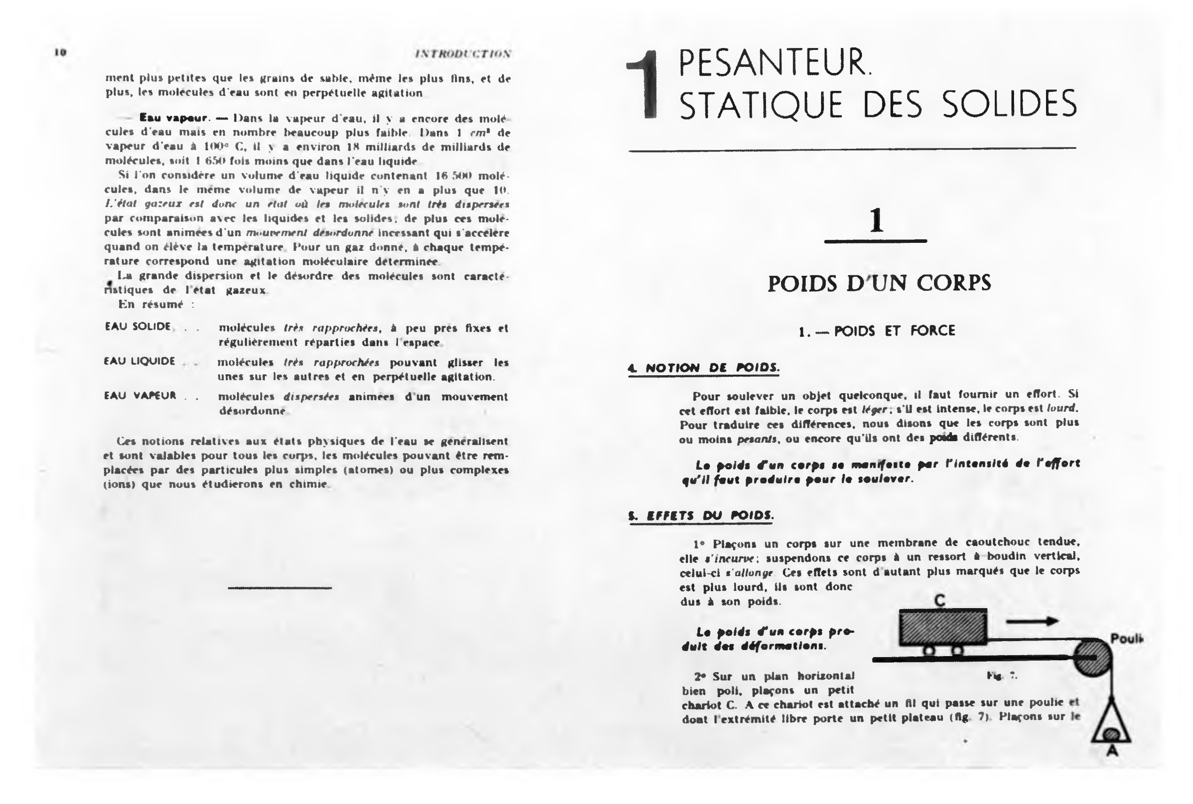
На основании сказанного можно составить таблицу, где по вертикали будут располагаться группы учебников, а по горизонтали — возрастные категории.

	I	II	III	IV	V
1—4-е кл.					
5—7-е кл.					
8—10-е кл.					

В эту таблицу можно вписать любой из учебников, определив соответственно его место по отношению к указанным критериям. С помощью этой классификации легко подойти и к выявлению типовых качеств учебников каждой группы, а также увидеть эти качества в динамике, в изменении от класса к классу.

Применяя на практике эту классификацию, можно подойти к методической разработке очень важной задачи — созданию общей функционально-конструктивной системы для всего комплекса стабильных школьных учебников. Эта система должна объединить все школьные учебники общими принципами организации, художественно-конструкторской концепцией, которая в каждой группе учебников будет отражать типовое ее своеобразие. А каждый конкретный учебник для определенного класса будет отражать эти принципы в уточненном и совершенно определенном решении. Таким образом, получается как бы несколько ярусов — этажей связей — в этой системе: самые общие — те, к которым относятся связи между группами, далее связи между отдельными учебниками разных предметов внутри одной группы и, в конце концов, связи между учебниками по одному предмету для разных классов.

Все разнообразие функциональных установок, которое встречается в нашей учебной литературе, может и должно быть приведено в типологическую систему, очень приблизительная схема которой здесь намечена. Подобная схема прорабатывается в деталях совместными усилиями художественно-оформительского факультета Московского полиграфического института и издательства «Просвещение». В результате возникает стройная система признаков, по которым могут быть построены отдельные группы учебников и отдельные книги. Так, приводятся в систему не только форматы изданий, но и характер внешнего оформления, титульных листов, рубрикации, дискутируется вопрос о целесообразности присвоения каждой группе учебников своего цвета для внешнего оформления и т. д. Таким образом, конструирование каждого учебника (пока как экспериментальной ра-



10 *INTRODUCTION*

ment plus petites que les grains de sable, même les plus fins, et de plus, les molécules d'eau sont en perpétuelle agitation.

— **Eau vapeur.** — Dans la vapeur d'eau, il y a encore des molécules d'eau mais en nombre beaucoup plus faible. Dans 1 *cm*³ de vapeur d'eau à 100° C, il y a environ 18 milliards de milliards de molécules, soit 1 650 fois moins que dans l'eau liquide.

Si l'on considère un volume d'eau liquide contenant 16 500 molécules, dans le même volume de vapeur il n'y en a plus que 10. *L'état gazeux est donc un état où les molécules sont très dispersées* par comparaison avec les liquides et les solides; de plus ces molécules sont animées d'un *mouvement désordonné* incessant qui s'accélère quand on élève la température. Pour un gaz donné, à chaque température correspond une agitation moléculaire déterminée.

La grande dispersion et le désordre des molécules sont caractéristiques de l'état gazeux.

En résumé :

EAU SOLIDE . . . molécules *très rapprochées*, à peu près fixes et régulièrement réparties dans l'espace.

EAU LIQUIDE . . . molécules *très rapprochées* pouvant glisser les unes sur les autres et en perpétuelle agitation.

EAU VAPEUR . . . molécules *dispersées* animées d'un mouvement désordonné.

Ces notions relatives aux états physiques de l'eau se généralisent et sont valables pour tous les corps, les molécules pouvant être remplacées par des particules plus simples (atomes) ou plus complexes (ions) que nous étudierons en chimie.

1 PESANTEUR. STATIQUE DES SOLIDES

1

POIDS D'UN CORPS

1. — POIDS ET FORCE

4. NOTION DE POIDS.

Pour soulever un objet quelconque, il faut fournir un effort. Si cet effort est faible, le corps est *léger*; s'il est intense, le corps est *lourd*. Pour traduire ces différences, nous disons que les corps sont plus ou moins *pesants*, ou encore qu'ils ont des **poids** différents.

Le poids d'un corps se manifeste par l'intensité de l'effort qu'il faut produire pour le soulever.

5. EFFETS DU POIDS.

1° Plaçons un corps sur une membrane de caoutchouc tendue, elle *s'incurve*; suspendons ce corps à un ressort à boudin vertical, celui-ci *s'allonge*. Ces effets sont d'autant plus marqués que le corps est plus lourd, ils sont donc dus à son poids.

Le poids d'un corps produit des déformations.

2° Sur un plan horizontal bien poli, plaçons un petit chariot C. A ce chariot est attaché un fil qui passe sur une poulie et dont l'extrémité libre porte un petit plateau (fig. 7). Plaçons sur le

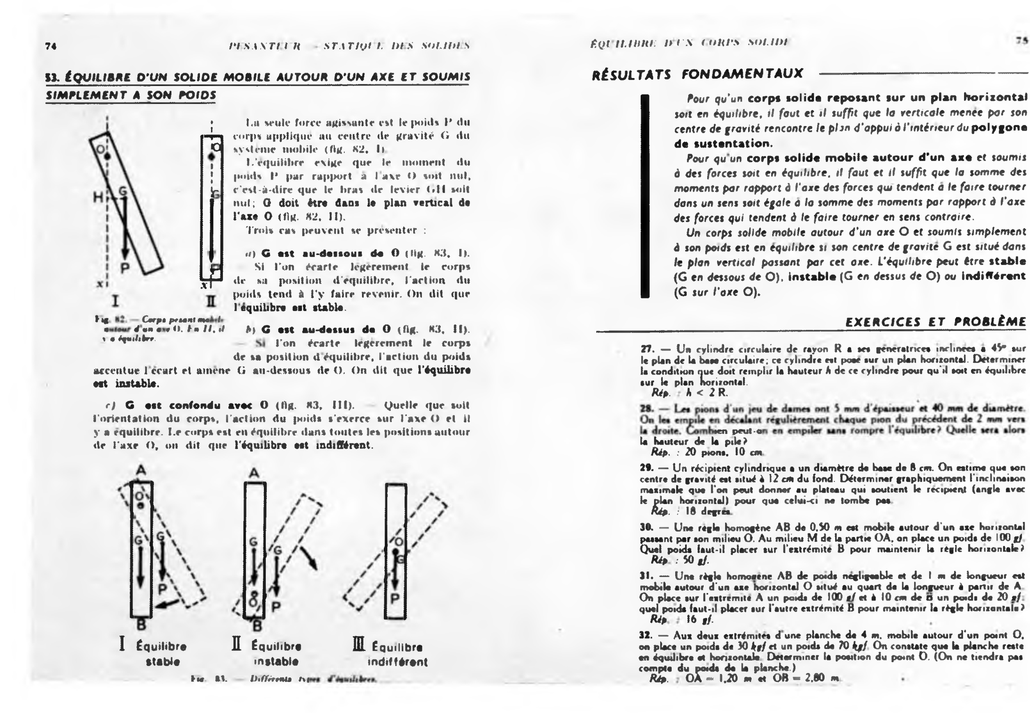
Разворот. М. Жуваль. «Физика». Учебник для 2-го класса. Париж, 1964

боты) ведется как часть общего комплекса. Представляется, что это единственно правильный путь, который может привести к реальному изменению в художественно-техническом оформлении учебной литературы.

Объем этой статьи не позволяет в деталях осветить те конкретные методические вопросы, которые ставятся при проектировании конструкции отдельных учебников. Однако необходимо отметить особенно существенные.

Прежде всего это вопрос об общей архитектонике издания. Она может рассматриваться как производное от содержания текста и специфики предмета, от структуры текста и основного метода его графического сопровождения, от материально-технических ресурсов.

Функционально-конструктивный метод обязывает к очень активной подаче текста — ведь он главный элемент учебника, даже букваря. Отсюда вывод: весь состав текстового материала учебника должен быть изучен с точки зрения его функциональной значимости. В соответствии с этой задачей найдут свое место главные и второстепенные тексты, относящиеся к ним рубрики, справочные элементы и т. д. Помня о провозглашенном нами принципе целесообразности и экономии, можно, основываясь на анализе текстов, создать несколько типовых схем конструкции основных элементов книги — начальных полос, разворотов, средств и способов акцентировки, пагинации и т. д. Критерием успеха в этой работе должен быть принцип целесообразности, дающий удобство читателю и обеспечивающий экономичность.



53. ÉQUILIBRE D'UN SOLIDE MOBILE AUTOUR D'UN AXE ET SOUMIS SIMPLEMENT A SON POIDS

Fig. 82. — Corps pesant mobile autour d'un axe O. En II, il y a équilibre.

La seule force agissante est le poids P du corps appliqué au centre de gravité G du système mobile (fig. 82, I).

L'équilibre exige que le moment du poids P par rapport à l'axe O soit nul, c'est-à-dire que le bras de levier GH soit nul; **G doit être dans le plan vertical de l'axe O** (fig. 82, II).

Trois cas peuvent se présenter :

a) **G est au-dessous de O** (fig. 83, I). — Si l'on écarte légèrement le corps de sa position d'équilibre, l'action du poids tend à l'y faire revenir. On dit que **l'équilibre est stable**.

b) **G est au-dessus de O** (fig. 83, II). — Si l'on écarte légèrement le corps de sa position d'équilibre, l'action du poids accentue l'écart et amène G au-dessous de O. On dit que **l'équilibre est instable.**

c) **G est confondu avec O** (fig. 83, III). — Quelle que soit l'orientation du corps, l'action du poids s'exerce sur l'axe O et il y a équilibre. Le corps est en équilibre dans toutes les positions autour de l'axe O, on dit que **l'équilibre est indifférent**.

Fig. 83. — Différents types d'équilibres.

RÉSULTATS FONDAMENTAUX

Pour qu'un **corps solide reposant sur un plan horizontal** *soit en équilibre, il faut et il suffit que la verticale menée par son centre de gravité rencontre le plan d'appui à l'intérieur du* **polygone de sustentation.**

Pour qu'un **corps solide mobile autour d'un axe** *et soumis à des forces soit en équilibre, il faut et il suffit que la somme des moments par rapport à l'axe des forces qui tendent à le faire tourner dans un sens soit égale à la somme des moments par rapport à l'axe des forces qui tendent à le faire tourner en sens contraire.*

Un corps solide mobile autour d'un axe O et soumis simplement à son poids est en équilibre si son centre de gravité G est situé dans le plan vertical passant par cet axe. L'équilibre peut être **stable** *(G en dessous de O),* **instable** *(G en dessus de O) ou* **indifférent** *(G sur l'axe O).*

EXERCICES ET PROBLÈME

27. — Un cylindre circulaire de rayon R a ses génératrices inclinées à 45° sur le plan de la base circulaire; ce cylindre est posé sur un plan horizontal. Déterminer la condition que doit remplir la hauteur *h* de ce cylindre pour qu'il soit en équilibre sur le plan horizontal.
Rép. : $h < 2R$.

28. — Les pions d'un jeu de dames ont 5 *mm* d'épaisseur et 40 *mm* de diamètre. On les empile en décalant régulièrement chaque pion du précédent de 2 *mm* vers la droite. Combien peut-on en empiler sans rompre l'équilibre? Quelle sera alors la hauteur de la pile?
Rép. : 20 pions, 10 *cm*.

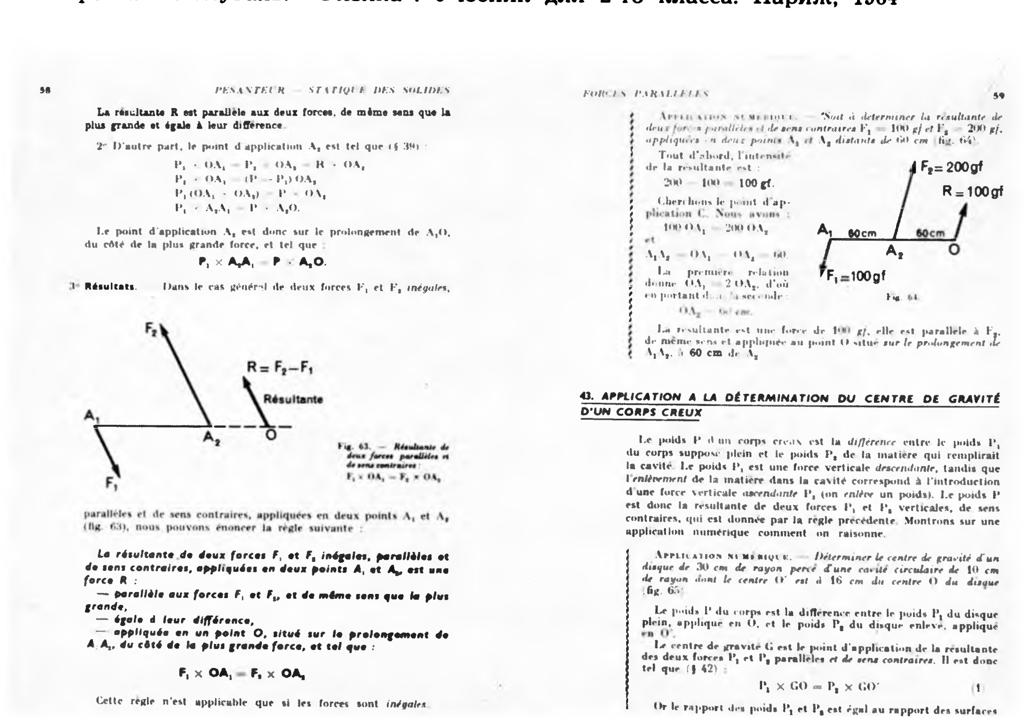
29. — Un récipient cylindrique a un diamètre de base de 8 *cm*. On estime que son centre de gravité est situé à 12 *cm* du fond. Déterminer graphiquement l'inclinaison maximale que l'on peut donner au plateau qui soutient le récipient (angle avec le plan horizontal) pour que celui-ci ne tombe pas.
Rép. : 18 degrés.

30. — Une règle homogène AB de 0,50 *m* est mobile autour d'un axe horizontal passant par son milieu O. Au milieu M de la partie OA, on place un poids de 100 *gf*. Quel poids faut-il placer sur l'extrémité B pour maintenir la règle horizontale?
Rép. : 50 *gf*.

31. — Une règle homogène AB de poids négligeable et de 1 *m* de longueur est mobile autour d'un axe horizontal O situé au quart de la longueur à partir de A. On place sur l'extrémité A un poids de 100 *gf* et à 10 *cm* de B un poids de 20 *gf*; quel poids faut-il placer sur l'autre extrémité B pour maintenir la règle horizontale?
Rép. : 16 *gf*.

32. — Aux deux extrémités d'une planche de 4 *m*, mobile autour d'un point O, on place un poids de 30 *kgf* et un poids de 70 *kgf*. On constate que la planche reste en équilibre et horizontale. Déterminer la position du point O. (On ne tiendra pas compte du poids de la planche.)
Rép. : OA = 1,20 *m* et OB = 2,80 *m*.

Развороты. М. Жуваль. «Физика». Учебник для 2-го класса. Париж, 1964



La résultante R est parallèle aux deux forces, de même sens que la plus grande et égale à leur différence.

2° D'autre part, le point d'application A_2 est tel que (§ 39) :

$$P_1 \times OA_1 = P_2 \times OA_2 = R \times OA_2$$
$$P_1 \times OA_1 = (P - P_1)\,OA_2$$
$$P_1\,(OA_1 - OA_2) = P \times OA_2$$
$$P_1 \times A_2A_1 = P \times A_2O.$$

Le point d'application A_2 est donc sur le prolongement de A_1O, du côté de la plus grande force, et tel que :

$$P_1 \times A_2A_1 = P \times A_2O.$$

3° **Résultats.** — Dans le cas général de deux forces F_1 et F_2 *inégales*, parallèles et de sens contraires, appliquées en deux points A_1 et A_2 (fig. 63), nous pouvons énoncer la règle suivante :

Fig. 63. — Résultante de deux forces parallèles et de sens contraires : $F_1 \times OA_1 = F_2 \times OA_2$

La résultante de deux forces F_1 et F_2 inégales, parallèles et de sens contraires, appliquées en deux points A_1 et A_2, est une force R :
— parallèle aux forces F_1 et F_2, et de même sens que la plus grande,
— égale à leur différence,
— appliquée en un point O, situé sur le prolongement de A_1A_2, du côté de la plus grande force, et tel que :

$$F_1 \times OA_1 = F_2 \times OA_2$$

Cette règle n'est applicable que si les forces sont *inégales*.

APPLICATION NUMÉRIQUE. — *Soit à déterminer la résultante de deux forces parallèles et de sens contraires $F_1 = 100$ gf et $F_2 = 200$ gf, appliquées en deux points A_1 et A_2 distants de 60 cm (fig. 64).*

Tout d'abord, l'intensité de la résultante est :

200 — 100 = 100 gf.

Cherchons le point d'application C. Nous avons :

$$100\,OA_1 = 200\,OA_2$$

et

$$A_1A_2 = OA_1 - OA_2 = 60.$$

La première relation donne $OA_1 = 2\,OA_2$, d'où en portant dans la seconde :

$$OA_2 = 60\ cm.$$

Fig. 64.

La résultante est une force de 100 *gf*, elle est parallèle à F_2, de même sens et appliquée au point O situé *sur le prolongement de* A_1A_2, à 60 cm de A_2.

43. APPLICATION A LA DÉTERMINATION DU CENTRE DE GRAVITÉ D'UN CORPS CREUX

Le poids P d'un corps creux est la *différence* entre le poids P_1 du corps supposé plein et le poids P_2 de la matière qui remplirait la cavité. Le poids P_1 est une force verticale *descendante*, tandis que l'*enlèvement* de la matière dans la cavité correspond à l'introduction d'une force verticale *ascendante* P_2 (on *enlève* un poids). Le poids P est donc la résultante de deux forces P_1 et P_2 verticales, de sens contraires, qui est donnée par la règle précédente. Montrons sur une application numérique comment on raisonne.

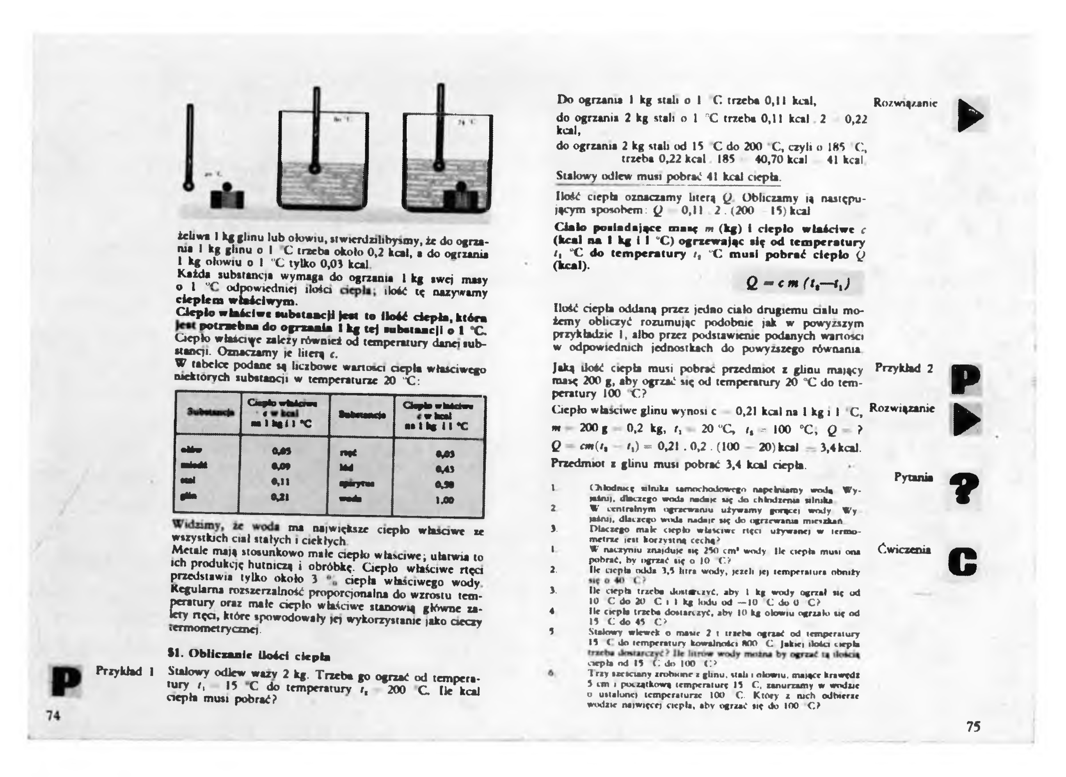
APPLICATION NUMÉRIQUE. — *Déterminer le centre de gravité d'un disque de 30 cm de rayon percé d'une cavité circulaire de 10 cm de rayon dont le centre O' est à 16 cm du centre O du disque* (fig. 65).

Le poids P du corps est la différence entre le poids P_1 du disque plein, appliqué en O, et le poids P_2 du disque enlevé, appliqué en O'.

Le centre de gravité G est le point d'application de la résultante des deux forces P_1 et P_2 parallèles *et de sens contraires*. Il est donc tel que (§ 42) :

$$P_1 \times GO = P_2 \times GO' \qquad (1)$$

Or le rapport des poids P_1 et P_2 est égal au rapport des surfaces



żeliwa 1 kg glinu lub ołowiu, stwierdzilibyśmy, że do ogrzania 1 kg glinu o 1 °C trzeba około 0,2 kcal, a do ogrzania 1 kg ołowiu o 1 °C tylko 0,03 kcal.

Każda substancja wymaga do ogrzania 1 kg swej masy o 1 °C odpowiedniej ilości ciepła; ilość tę nazywamy **ciepłem właściwym.**

Ciepło właściwe substancji jest to ilość ciepła, która jest potrzebna do ogrzania 1 kg tej substancji o 1 °C.

Ciepło właściwe zależy również od temperatury danej substancji. Oznaczamy je literą *c*.

W tabelce podane są liczbowe wartości ciepła właściwego niektórych substancji w temperaturze 20 °C:

Substancja	Ciepło właściwe c w kcal na 1 kg i 1 °C	Substancja	Ciepło właściwe c w kcal na 1 kg i 1 °C
ołów	0,03	rtęć	0,03
miedź	0,09	lód	0,43
stal	0,11	spirytus	0,58
glin	0,21	woda	1,00

Widzimy, że woda ma największe ciepło właściwe ze wszystkich ciał stałych i ciekłych.

Metale mają stosunkowo małe ciepło właściwe; ułatwia to ich produkcję hutniczą i obróbkę. Ciepło właściwe rtęci przedstawia tylko około 3 % ciepła właściwego wody. Regularna rozszerzalność proporcjonalna do wzrostu temperatury oraz małe ciepło właściwe stanowią główne zalety rtęci, które spowodowały jej wykorzystanie jako cieczy termometrycznej.

81. Obliczanie ilości ciepła

P Przykład 1 Stalowy odlew waży 2 kg. Trzeba go ogrzać od temperatury t_1 = 15 °C do temperatury t_2 = 200 °C. Ile kcal ciepła musi pobrać?

74

Rozwiązanie

Do ogrzania 1 kg stali o 1 °C trzeba 0,11 kcal,

do ogrzania 2 kg stali o 1 °C trzeba 0,11 kcal . 2 = 0,22 kcal,

do ogrzania 2 kg stali od 15 °C do 200 °C, czyli o 185 °C, trzeba 0,22 kcal . 185 = 40,70 kcal ≈ 41 kcal.

Stalowy odlew musi pobrać 41 kcal ciepła.

Ilość ciepła oznaczamy literą *Q*. Obliczamy ją następującym sposobem: $Q = 0{,}11 . 2 . (200 - 15)$ kcal

Ciało posiadające masę *m* (kg) i ciepło właściwe *c* (kcal na 1 kg i 1 °C) ogrzewając się od temperatury t_1 °C do temperatury t_2 °C musi pobrać ciepło *Q* (kcal).

$$Q = c\,m\,(t_2 - t_1)$$

Ilość ciepła oddaną przez jedno ciało drugiemu ciału możemy obliczyć rozumując podobnie jak w powyższym przykładzie 1, albo przez podstawienie podanych wartości w odpowiednich jednostkach do powyższego równania.

Przykład 2 P

Jaką ilość ciepła musi pobrać przedmiot z glinu mający masę 200 g, aby ogrzać się od temperatury 20 °C do temperatury 100 °C?

Rozwiązanie

Ciepło właściwe glinu wynosi c = 0,21 kcal na 1 kg i 1 °C,

m = 200 g = 0,2 kg, t_1 = 20 °C, t_2 = 100 °C; Q = ?

$Q = cm(t_2 - t_1) = 0{,}21 . 0{,}2 . (100 - 20)$ kcal = 3,4 kcal.

Przedmiot z glinu musi pobrać 3,4 kcal ciepła.

Pytania ?

1. Chłodnicę silnika samochodowego napełniamy wodą. Wyjaśnij, dlaczego woda nadaje się do chłodzenia silnika.
2. W centralnym ogrzewaniu używamy gorącej wody. Wyjaśnij, dlaczego woda nadaje się do ogrzewania mieszkań.
3. Dlaczego małe ciepło właściwe rtęci używanej w termometrze jest korzystną cechą?

Ćwiczenia C

1. W naczyniu znajduje się 250 cm³ wody. Ile ciepła musi ona pobrać, by ogrzać się o 10 °C?
2. Ile ciepła odda 3,5 litra wody, jeżeli jej temperatura obniży się o 40 °C?
3. Ile ciepła trzeba dostarczyć, aby 1 kg wody ogrzał się od 10 °C do 20 °C i 1 kg lodu od −10 °C do 0 °C?
4. Ile ciepła trzeba dostarczyć, aby 10 kg ołowiu ogrzało się od 15 °C do 45 °C?
5. Stalowy wlewek o masie 2 t trzeba ogrzać od temperatury 15 °C do temperatury kowalności 800 °C. Jakiej ilości ciepła trzeba dostarczyć? Ile litrów wody można by ogrzać tą ilością ciepła od 15 °C do 100 °C?
6. Trzy sześciany zrobione z glinu, stali i ołowiu, mające krawędź 5 cm i początkową temperaturę 15 °C, zanurzamy w wodzie o ustalonej temperaturze 100 °C. Który z nich odbierze wodzie najwięcej ciepła, aby ogrzać się do 100 °C?

75

Разворот. М. Шитилова, Ф. Лехар, Ф. Трукса. «Физика». Учебник для 8-го класса. Прага, 1963

Конкретно все эти принципы могут реализоваться в самых различных архитектонических проявлениях. Однако каждое из них непременно должно быть мотивировано. Приведенные здесь примеры показывают несколько различных решений, которые применяются при разработке рубрикации учебника и акцентировок в тексте.

И рубрики, и условные значки на полях, и внутритекстовые акцентировки суть сигналы, которые должны проявлять себя с той мерой активности, которая соответствует их значимости. А если так, то художник книги вправе искать новые интересные и выразительные средства сигнализации, широко варьируя для этого кегли и гарнитуры шрифта, месторасположения заголовков, цвет и т. д. Тогда ему удастся уйти от унылого однообразия, которым отмечены наши учебники сейчас.

Принятие смелых, но оправданных задачами конструктивных решений дает возможность интересно развернуть весь пространственно-временной строй книги. В макете он разрабатывается при компоновке каждого элемента книжного разворота, в сочетании разворотов между собой, в точно рассчитанном ритме масштабов, направлений движения, фактурно-цветовых акцентов. К сожалению, до сих пор среди множества советских учебников нет ни одного, на котором бы можно было проиллюстрировать все эти положения. Мало того, в большинстве случаев наши учебники с этой точки зрения могут быть показаны лишь как отрицательные примеры. Причем, разумеется, в этом случае имеется в виду не только эстетическая сторона дела, но и функциональная: пассивно построенный учебник значительно хуже воспринимается учащимися.

При конструировании учебной книги важно средствами набора с максимальной последовательностью и выразительностью выявить структуру текстового материала. Выводы и формулировки законов, вопросы для повторения, контрольные задания, формулы должны читаться легко, просто, красиво. Тогда они войдут в сознание ученика не только как логическое явление, но и как образное, а это значит, что в работу будет включена и зрительная память. Особенно важно это помнить при оформлении учебников для младших классов.

Конструирование издания требует особенно внимательного отношения к тем элементам, по которым ведется ориентировка учащегося в книге: начальные полосы, рубрики разделов, оглавление. Конструктивное решение их во многом зависит от того, где они располагаются в книге. Так, например, оглавление, которое по заведенной традиции в учебнике чаще всего ставится в конец, вероятно, целесообразнее передвинуть в начало, потому что оно — это ведь своеобразный «гид» для учащегося.

До сих пор ничего не говорилось об иллюстрациях, место и тип которых при конструировании книги определяется очень точно. Знакомство с хорошо сделанными зарубежными учебниками убеждает, что сейчас широко применяется принцип построения иллюстрированного разворота на два формата — один формат для текста, второй, увеличенный, — для размещения иллюстраций. Часто, особенно в цветных учебниках, иллюстрации даются навылет. Общая тенденция к разнообразию композиции разворота, однако, не должна приводить к нарушению принципа конструктивности. В этом отношении особенного внимания требует разработка системы пояснительных подписей к рисункам, расположение указательных стрелок, цифр и т. д.

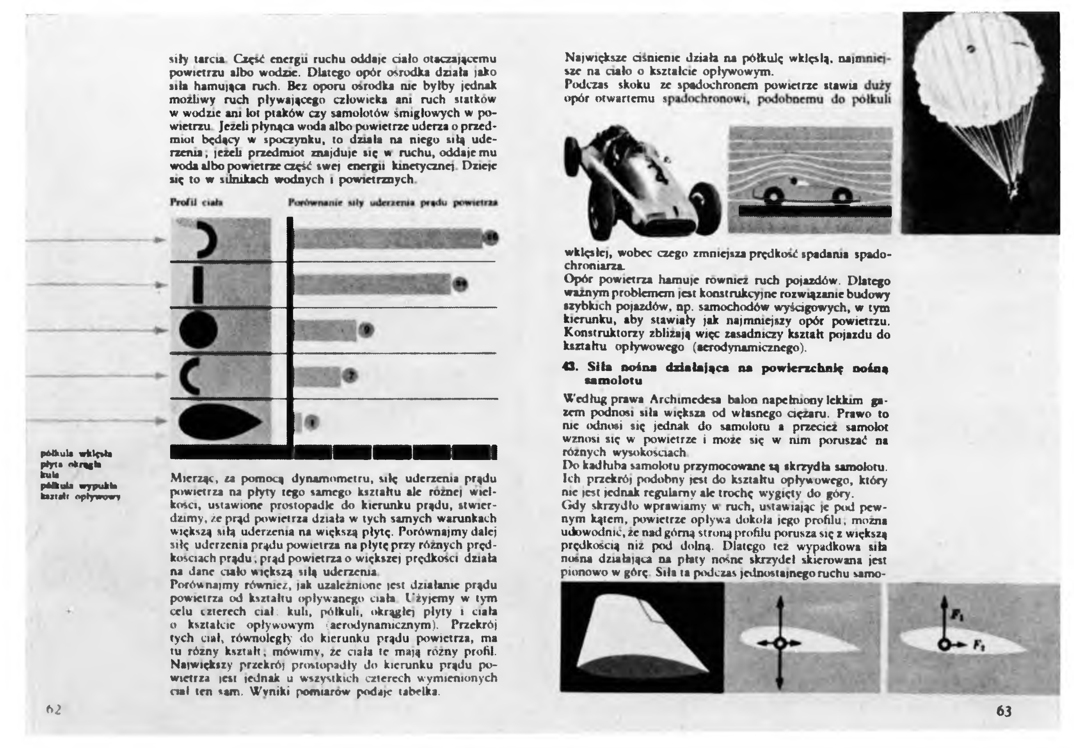
Вся эта «арматура», как ее называли раньше, не только определяет функциональную сторону издания, но и в значительной степени весь характер ее ансамбля. Думается, что в будущем, когда наши учебники, построенные на научных началах, станут истинными образцами художественно-полиграфической культуры, в конструктивном замысле учебников будет очень точно и наглядно выявляться специфика изучаемого предмета. Тогда строй учебника физики будет разниться по пространственно-временному ходу от учебника, предположим, геометрии или иностранного языка, но не по случайным внешним качествам, а по внутренней логике. И именно она, эта логика, будет все указанные учебники объединять в единый стилевой ансамбль.

Однако, возвращаясь к сегодняшнему дню, отметим, что на практике продолжает господствовать разнобой не только в конструктивном решении учебников, но и в иллюстрировании их.

ОБ ИЛЛЮСТРАЦИЯХ

Иллюстрация в учебнике — это и рисунок, и чертеж, и схема, и фотография, и порой таблица. Часто иллюстрация вмещает в себя такое количество зрительной информации, для словесного изложения которой понадобились бы многие страницы текста. Заменить, например, простой геометрический чертеж словесным описанием почти невозможно, настолько он бывает емок при кажущейся своей простоте.

Итак, основная задача в области иллюстрирования учебной книги — это повышение познавательной ценности иллюстраций, то есть увеличение «дозы» информации в них. Однако, к сожалению, на практике очень часто этот совершенно правильный и здравый тезис обращается в свою противоположность, поскольку



siły tarcia. Część energii ruchu oddaje ciało otaczającemu powietrzu albo wodzie. Dlatego opór ośrodka działa jako siła hamująca ruch. Bez oporu ośrodka nie byłby jednak możliwy ruch pływającego człowieka ani ruch statków w wodzie ani lot ptaków czy samolotów śmigłowych w powietrzu. Jeżeli płynąca woda albo powietrze uderza o przedmiot będący w spoczynku, to działa na niego siłą uderzenia; jeżeli przedmiot znajduje się w ruchu, oddaje mu woda albo powietrze część swej energii kinetycznej. Dzieje się to w silnikach wodnych i powietrznych.

Profil ciała — Porównanie siły uderzenia prądu powietrza

półkula wklęsła
płyta okrągła
kula
półkula wypukła
kształt opływowy

Mierząc, za pomocą dynamometru, siłę uderzenia prądu powietrza na płyty tego samego kształtu ale różnej wielkości, ustawione prostopadle do kierunku prądu, stwierdzimy, że prąd powietrza działa w tych samych warunkach większą siłą uderzenia na większą płytę. Porównajmy dalej siłę uderzenia prądu powietrza na płytę przy różnych prędkościach prądu; prąd powietrza o większej prędkości działa na dane ciało większą siłą uderzenia.
Porównajmy również, jak uzależnione jest działanie prądu powietrza od kształtu opływanego ciała. Użyjemy w tym celu czterech ciał: kuli, półkuli, okrągłej płyty i ciała o kształcie opływowym (aerodynamicznym). Przekrój tych ciał, równoległy do kierunku prądu powietrza, ma tu różny kształt; mówimy, że ciała te mają różny profil. Największy przekrój prostopadły do kierunku prądu powietrza jest jednak u wszystkich czterech wymienionych ciał ten sam. Wyniki pomiarów podaje tabelka.

62

Największe ciśnienie działa na półkulę wklęsłą, najmniejsze na ciało o kształcie opływowym.
Podczas skoku ze spadochronem powietrze stawia duży opór otwartemu spadochronowi, podobnemu do półkuli wklęsłej, wobec czego zmniejsza prędkość spadania spadochroniarza.
Opór powietrza hamuje również ruch pojazdów. Dlatego ważnym problemem jest konstrukcyjne rozwiązanie budowy szybkich pojazdów, np. samochodów wyścigowych, w tym kierunku, aby stawiały jak najmniejszy opór powietrzu. Konstruktorzy zbliżają więc zasadniczy kształt pojazdu do kształtu opływowego (aerodynamicznego).

43. Siła nośna działająca na powierzchnię nośną samolotu

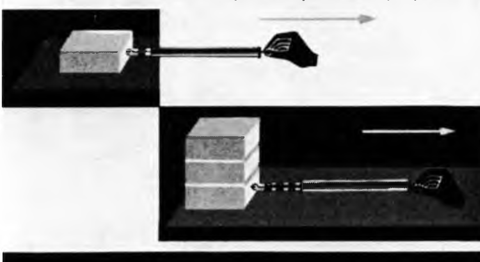
Według prawa Archimedesa balon napełniony lekkim gazem podnosi siła większa od własnego ciężaru. Prawo to nie odnosi się jednak do samolotu a przecież samolot wznosi się w powietrze i może się w nim poruszać na różnych wysokościach.
Do kadłuba samolotu przymocowane są skrzydła samolotu. Ich przekrój podobny jest do kształtu opływowego, który nie jest jednak regularny ale trochę wygięty do góry.
Gdy skrzydło wprawiamy w ruch, ustawiając je pod pewnym kątem, powietrze opływa dokoła jego profilu; można udowodnić, że nad górną stroną profilu porusza się z większą prędkością niż pod dolną. Dlatego też wypadkowa siła nośna działająca na płaty nośne skrzydeł skierowana jest pionowo w górę. Siła ta podczas jednostajnego ruchu samo-

63

Развороты. М. Шитилова, Ф. Лехар, Ф. Трукса. «Физика». Учебник для 8-го класса. Прага, 1963

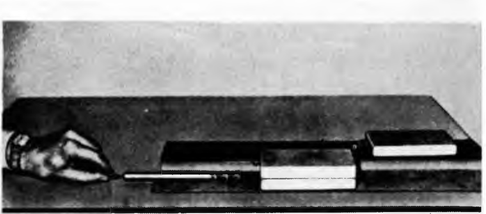
Im bardziej są szorstkie, powierzchnie styczne tym większa jest siła tarcia.

Zamiast jednego prostopadłościanu użyjemy dwu lub trzech takich samych prostopadłościanów, które umieścimy jeden na drugim, zmierzymy siłę tarcia, z którą na dolny prostopadłościan działa podłoże podczas ruchu jednostajnego. Okaże się, że jeżeli użyjemy dwu prostopadłościanów, mierzenie wykaże dwa razy większą siłę tarcia, a gdy użyjemy trzech prostopadłościanów — trzy razy większą siłę tarcia niż w doświadczeniu z jednym prostopadłościanem.
Trzy prostopadłościany położymy jeden za drugim, połączymy je wzajemnie i pociągniemy za pośrednictwem dynamometru ruchem jednostajnym jako jedno ciało. Dynamometr wskaże tę samą siłę tarcia, jaką wskazywał w doświadczeniu z trzema prostopadłościanami położonymi na sobie. W obu wypadkach ciało naciska na podłoże równą siłą nacisku. Chociaż w drugim przypadku powierzchnia styczna ciała i podłoża jest trzy razy większa niż





18



Do pracy laboratoryjnej I

w przypadku pierwszym, siły tarcia w obu wypadkach są jednakowe.
Z powyższych doświadczeń wynikają następujące wnioski: Podczas ruchu prostopadłościanu po podłożu poziomym **siła tarcia zwiększa się proporcjonalnie do siły nacisku na podłoże; siła tarcia zależy od jakości powierzchni stycznych i jest tym większa, im bardziej szorstkie są powierzchnie styczne; siła tarcia nie zależy od wielkości powierzchni stycznych.**

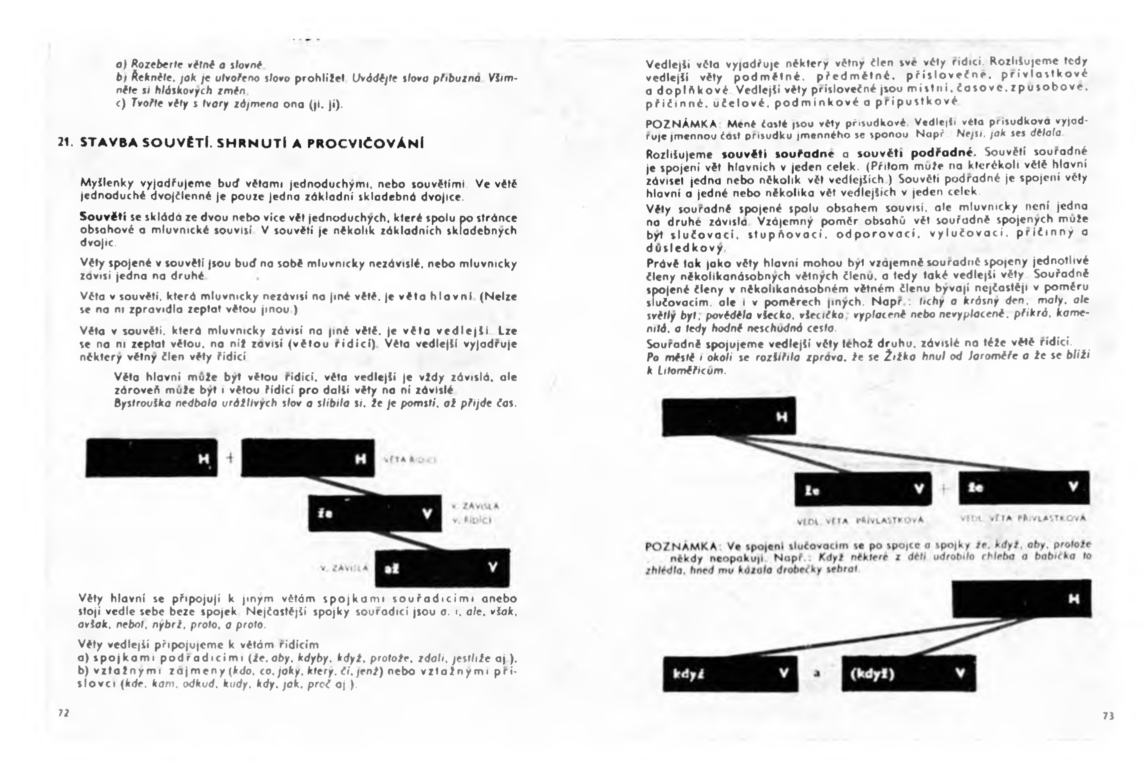


Zamiast prostopadłościanu użyjemy walca mającego ten sam ciężar i tak samo gładką powierzchnię. Walec toczy się, więc powierzchnia styczna ogranicza się właściwie do linii prostej.
Po wykonaniu pomiaru tarcia stwierdzimy, że **podczas toczenia siła tarcia** w tych samych warunkach jest **mniejsza niż podczas posuwu.** W czasie posuwu powstaje **tarcie ślizgowe,** a w czasie toczenia **tarcie toczenia.**

14. Praca laboratoryjna 1

Badanie zależności siły tarcia od własności powierzchni stycznych i ciężaru ciała.
Przyrządy: Trzy drewniane prostopadłościany zaopatrzone w haczyki na najmniejszej ścianie, gładka płyta drewnia-

19



a) Rozeberte větně a slovně.
b) Řekněte, jak je utvořeno slovo prohlížet. *Uvádějte slova příbuzná. Všimněte si hláskových změn.*
c) Tvořte věty s tvary zájmena ona (ji, jí).

21. **STAVBA SOUVĚTÍ. SHRNUTÍ A PROCVIČOVÁNÍ**

Myšlenky vyjadřujeme buď větami jednoduchými, nebo souvětími. Ve větě jednoduché dvojčlenné je pouze jedna základní skladebná dvojice.

Souvětí se skládá ze dvou nebo více vět jednoduchých, které spolu po stránce obsahové a mluvnické souvisí. V souvětí je několik základních skladebných dvojic.

Věty spojené v souvětí jsou buď na sobě mluvnicky nezávislé, nebo mluvnicky závisí jedna na druhé.

Věta v souvětí, která mluvnicky nezávisí na jiné větě, je věta hlavní. (Nelze se na ni zpravidla zeptat větou jinou.)

Věta v souvětí, která mluvnicky závisí na jiné větě, je věta vedlejší. Lze se na ni zeptat větou, na niž závisí (větou řídicí). Věta vedlejší vyjadřuje některý větný člen věty řídicí.

Věta hlavní může být větou řídicí, věta vedlejší je vždy závislá, ale zároveň může být i větou řídicí pro další věty na ní závislé.
Bystrouška nedbala urážlivých slov a slíbila si, že je pomstí, až přijde čas.

Věty hlavní se připojují k jiným větám spojkami souřadicími anebo stojí vedle sebe beze spojek. Nejčastější spojky souřadicí jsou *a, i, ale, však, avšak, neboť, nýbrž, proto, a proto.*

Věty vedlejší připojujeme k větám řídicím
a) spojkami podřadicími (*že, aby, kdyby, když, protože, zdali, jestliže* aj.),
b) vztažnými zájmeny (*kdo, co, jaký, který, čí, jenž*) nebo vztažnými příslovci (*kde, kam, odkud, kudy, kdy, jak, proč* aj.).

72

Vedlejší věta vyjadřuje některý větný člen své věty řídicí. Rozlišujeme tedy vedlejší věty podmětné, předmětné, příslovečné, přívlastkové a doplňkové. Vedlejší věty příslovečné jsou místní, časové, způsobové, příčinné, účelové, podmínkové a přípustkové.

POZNÁMKA: Méně časté jsou věty přísudkové. Vedlejší věta přísudková vyjadřuje jmennou část přísudku jmenného se sponou. Např.: *Nejsi, jak ses dělala.*

Rozlišujeme **souvětí souřadné** a **souvětí podřadné.** Souvětí souřadné je spojení vět hlavních v jeden celek. (Přitom může na kterékoli větě hlavní záviset jedna nebo několik vět vedlejších.) Souvětí podřadné je spojení věty hlavní a jedné nebo několika vět vedlejších v jeden celek.

Věty souřadně spojené spolu obsahem souvisí, ale mluvnicky není jedna na druhé závislá. Vzájemný poměr obsahů vět souřadně spojených může být slučovací, stupňovací, odporovací, vylučovací, příčinný a důsledkový.

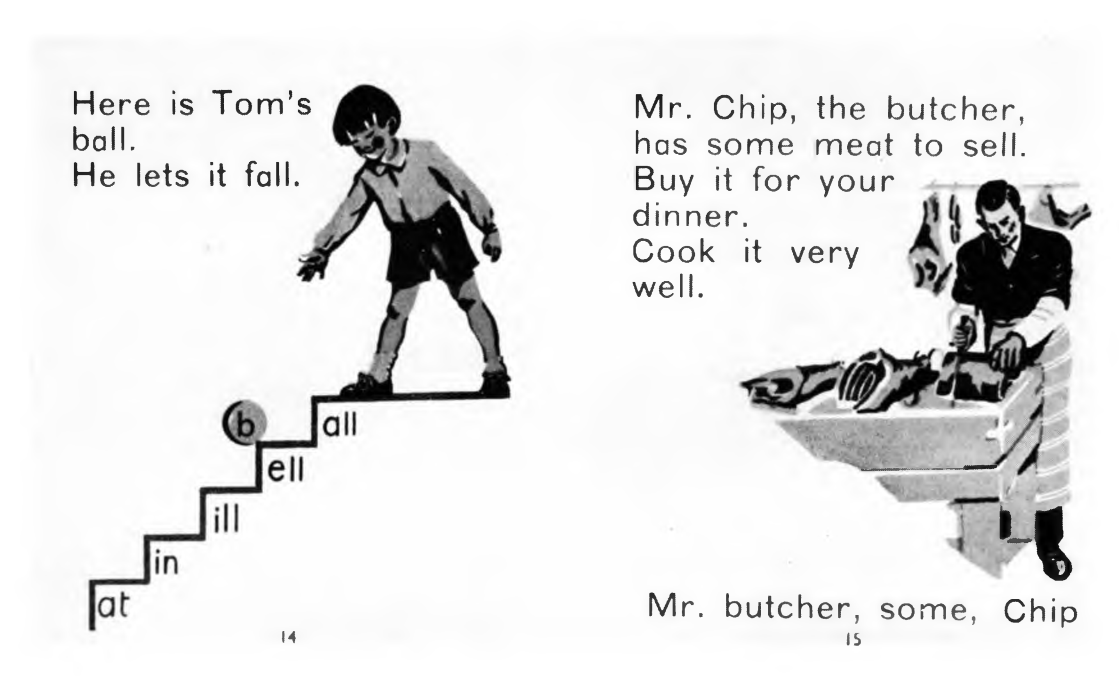
Právě tak jako věty hlavní mohou být vzájemně souřadně spojeny jednotlivé členy několikanásobných větných členů, a tedy také vedlejší věty. Souřadně spojené členy v několikanásobném větném členu bývají nejčastěji v poměru slučovacím, ale i v poměrech jiných. Např.: *tichý a krásný den, malý, ale světlý byt; povědéla všecko, všecičko; vyplaceně nebo nevyplaceně, příkrá, kamenitá, a tedy hodně neschůdná cesta.*

Souřadně spojujeme vedlejší věty téhož druhu, závislé na téže větě řídicí.
Po městě i okolí se rozšířila zpráva, že se Žižka hnul od Jaroměře a že se blíží k Litoměřicům.

POZNÁMKA: Ve spojení slučovacím se po spojce *a* spojky *že, když, aby, protože* někdy neopakují. Např.: *Když některé z dětí udrobilo chleba a babička to zhlédla, hned mu kázala drobečky sebrat.*

73

Разворот. М. Шитилова, Ф. Лехар, Ф. Трукса. «Физика». Учебник для 8-го класса. Прага, 1963
Разворот. «Книга для чтения». Oxford University Press, 1963



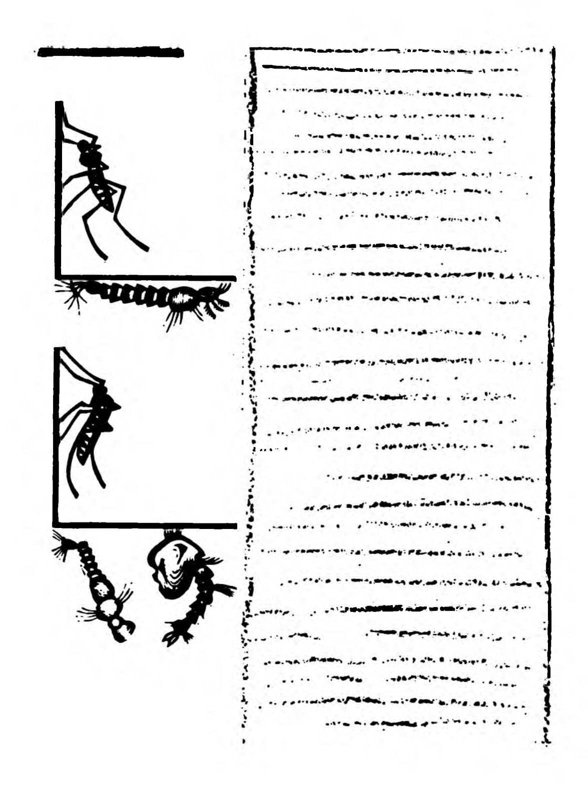
Here is Tom's ball.
He lets it fall.

14

Mr. Chip, the butcher, has some meat to sell.
Buy it for your dinner.
Cook it very well.

Mr. butcher, some, Chip

15





Ю. Курбатов. Учебная работа. «Зоология». 1965

ему следуют механически, не сообразуясь с возможностями восприятия учащихся. Так, например, сплошь и рядом в учебниках для ребят 10—13 лет можно видеть рисунки и даже схемы из книг для взрослых. В учебниках зоологии, анатомии, ботаники приводятся совершенно такие же рисунки, как в научных изданиях для специалистов. Обремененные несущественными для школьника подробностями, эти рисунки между тем не дают представления о самом главном, характерном в предмете — растении, животном и т. д. Подобная перегрузка деталями в ущерб показу существенных качеств — явление вредное. Корень зла здесь, вероятно, кроется в пассивном отношении художников-иллюстраторов к отбору полезной информации, к ее объему. Вероятно, чтобы избежать этого недостатка, необходимо разрабатывать к каждому учебнику своеобразный сценарий для иллюстративного материала, который бы учитывал, что и как следует показывать. Такой сценарий вряд ли под силу сделать одному художнику. Он, очевидно, должен быть плодом коллективного труда — автора, методиста, художника и художественного редактора. В сценарии должны быть определены функции, содержание и форма каждого изображения и соответственно этому определен эффект его воздействия на учащегося.

Пока у нас такие сценарии, к сожалению, не делаются, и год от года в учебники идут примерно одни и те же иллюстрации, многие из них сделаны в духе давно устаревших представлений. Так, в учебниках физики по-прежнему демонстрируются примитивные приборы и механизмы, не соответствующие уровню современной техники. Зато в чешских учебниках по этому предмету даются все новинки науки и техники, включая советские лайнеры, космические корабли

и т. д. Это, разумеется, значительно обогащает знания учащихся и приближает их к жизни.

Очень важно при разработке познавательных иллюстраций найти подходящую для каждого конкретного случая форму образной передачи информации. Один и тот же предмет, одно и то же явление может быть передано схемой, чертежом, рисунком, фотографией. Правильно выбрать тип иллюстрации — дело трудное даже для опытных мастеров книжного искусства. Трудное, потому что в нашей книгоиздательской практике еще не разработана хотя бы примерная шкала познавательности различных изображений, не установлены методические принципы исследования этого вопроса эмпирическим путем. Вследствие этого у нас не оценена, например, роль фотографии в учебной книге. Здесь до сих пор почти не применяются для иллюстрирования специальные виды съемки микро- и макрообъектов, не разрабатывается система подачи фотоматериала в ряду других иллюстрированных материалов, очень плоха цветная фотография. В учебниках средней школы, которые выпускаются сейчас, нет ни одного кадра, который был бы эмоционально впечатляющим и художественно полноценным. В большинстве случаев на страницах учебников помещаются самые заурядные скучные снимки, которые не могут вызвать у зрителя никакой реакции, кроме скуки.

Поиски рациональных способов пояснения текста изобразительными средствами — задача, к решению которой давно пора приступить нашим издательствам и художникам. Особенно перспективными в этом отношении кажутся комбинированные способы иллюстрирования, типа фотомонтажа с графическими дополнениями. Они могут дать возможность сочетать



И. Андрианов. Учебная работа. «Зоология». 1965



наглядность и документальность фотографии с обобщенной условностью графики, способной в чертеже, схеме раскрыть внутренние стороны явления. Огромную роль в увеличении познавательности изображения может сыграть цвет. Пока, к сожалению, ему чаще всего отводится лишь декоративная роль.

Проблема увеличения полезной емкости изображения и его наглядности тесно связана с развитием занимательности. В учебниках, рассчитанных на детское восприятие, изображение обязательно должно быть занимательным, ибо занимательность становится здесь способом активизации восприятия. Остроумно найденная трактовка предмета, яркое, интересное сравнение, применение приемов игрового показа — возможно загадки — все это повышает заинтересованность ребят в изучаемом предмете, способствует превращению учения в естественный, живой процесс познания. Для достижения этой цели опять-таки нужна коллективная работа, опять-таки нужен сценарий. Именно в нем должны быть определены узловые темы, которые требуют особенно внимательной, тонкой разработки и творческой инициативы. Занимательность как инструмент педагога должна найти место в любой учебной книге. Опыт наших друзей из стран народной демократии показывает, что даже такие, на первый взгляд, сухие учебники, как математика или язык, могут быть сделаны очень интересно.

Говоря о проблемах иллюстрирования, нельзя не уделить внимания художественности наглядно-познавательной иллюстрации. Если мы не придем к совершенно категорическому требованию художественности во всех типах иллюстраций — от чертежа до рисунка, то разговор о их качестве будет ущербным. Эстетическое совершенство иллюстраций может проявляться и в композиционной найденности решения, и в пластической разработке формы, и в цветовом строе, и в чистоте образной трактовки. История искусства дает массу замечательных примеров творческого художественного решения познавательных изображений. Рисунки и чертежи Леонардо да Винчи, Рубенса, Дюрера, превосходные чертежи в учебниках петровского времени — убедительные тому доказательства. В наше время великолепные познавательные изображения неоднократно выполняли такие крупные мастера, как В. Фаворский, Р. Кент и многие другие.

Учебник ждет мастеров — умных, тонких, умелых, способных искать и находить новые остроумные решения, высокая степень художественности которых давала бы им возможность стать настоящим инструментом эстетического воспитания. Отдельные опыты в этом направлении ведутся сравнительно давно. Приведенные здесь рисунки и гравюры студентов Московского полиграфического института к учебникам для средней школы представляют интерес именно с этой точки зрения. В них делается попытка осмыслить не только научную сторону изображаемого, но и форму, пластическую систему.

О ВНЕШНЕМ ОФОРМЛЕНИИ УЧЕБНИКОВ

Сейчас учебники для средней школы в основном одеты в переплет № 5. Он довольно дорог и сложен в производстве, а прочность его не очень велика: бумажная оклейка сторонок скоро истирается, приобретает неопрятный вид. Правда, в таком состоянии он может долго предохранять книжный блок от повреждений, поскольку сторонки переплета сделаны из прочного картона. В связи с отмеченными недостатками переплета № 5 давно назрела проблема замены его для учебников иной конструкцией. В разных странах этот вопрос разрешается по-разному: в Румынской Народной Республике многие учебники выпускаются в пластмассовых переплетах № 9, в Чехословакии переплет № 5 покрывается лаком или целлофаном, в ряде стран применяется переплет № 4 с прочной пленочной защитой. Каждый из этих переплетов имеет свои плюсы и минусы.

В условиях советского книгоиздательского дела, вероятно, следует не копировать уже найденные решения, а попытаться найти свои, максимально отвечающие сумме требований, предъявляемых потребителями и производством. Несомненный интерес в этом смысле могут представлять обрезные переплеты № 1 и № 3, которые дешевы, прочны и при известном усилии могут быть интересно освоены с художественно-оформительской точки зрения. Специально разработанная технология их производства может дать значительную экономию на всех стадиях изготовления, включая печать, которую можно будет вести в листах (для переплета № 1) и в ролях, по ткани (для переплета № 3). Здесь с успехом может быть использован офсет, который даст и нужную тиражность, и красочность. Пленочная защита для переплетов № 1 сделает их не только очень прочными, но и улучшит их внешний вид. Переплет учебной книги, несомненно, должен быть простым и выразительным. Для этого его нужно прежде всего освободить от загромождения текстами — фамилиями авторов, указаниями на то, что это учебники для средней школы и т. д. Название дисциплины и класс — вот и вся информация, которая нужна на переплете. Все остальное нужно разметить на титуле или в выходных данных.

Расчищенный таким образом переплет в зависимости от содержания учебника и возраста читателей может быть решен на изобразительной или шрифтовой основе, но и в том и в другом случае с соблюдением общих стилевых черт, характерных для данной группы (вспомним таблицу!) и для всей системы учебников средней школы. При этом, очевидно, целесообразно выработать единый рисунок шрифта для всех учебников, быть может, найти постоянное место для расположения индекса года обучения, типовое решение корешка и т. д. К числу интересных идей в этом плане относится предложение присвоить определенные цвета учебникам в зависимости от принадлежности их к той или иной группе научных дисциплин. Так, в учебниках естествознания на переплетах доминирующим будет, предположим, зеленый, а в математических учебниках — синий и т. д. Характер же изобразительных элементов будет подсказываться предметом науки и

Переплет. «Книга для чтения». Oxford University Press, 1963





Переплет. Прага, 1964

возрастом читателя. Диапазон изображений может быть весьма широким — от чертежа до фотографии и рисунка.

Очень интересным элементом внешнего оформления учебников является форзац. Он должен входить в общий ансамбль книги и быть содержательным в научном и художественном смысле. Заполнение большого изобразительного поля требует от художника изобразительности и такта, понимания плоскостной природы форзаца, его служебной функции в книжной конструкции. Вероятно, нужно делать передний и задний форзацы различными, это увеличит емкость содержания, которое они несут. Переплет и форзац вступают в тесную взаимосвязь друг с другом и со следующими за ними элементами. Эта гамма всегда требует от художника очень внимательной гармонизации по масштабному и цветовому ритму, по изобразительному строю, но особенно в учебнике, где соединяются между собой очень разнородные изображения.

Условия комплексного проектирования учебников обязывают обратить внимание на такую, казалось бы, не относящуюся к делу деталь, как обертка переплета. Эта своеобразная суперобложка часто бывает самодельной, а потому не согласованной с оформлением книги. Ее нужно заранее предусматривать и решать в ансамбле с переплетом и суперобложкой и продавать вместе с учебником.

О ПОЛИГРАФИЧЕСКОМ ИСПОЛНЕНИИ УЧЕБНИКОВ

Полиграфия — один из самых больных вопросов для практиков, создающих учебники. Как правило, она лимитирует многие их попытки улучшить издания. Сейчас для печати учебников чаще всего применяется типографская ротационная печать, которая не обеспечивает высокого качества тоновых изображений, и поэтому большинство наших учебников содержит лишь штриховые изображения. Но и они печатаются довольно плохо.

Всенародная борьба за повышение качества изделий коснулась и советских полиграфистов и заставит их двинуться к освоению мировых стандартов и технологии полиграфического производства. При этом важно учесть достижения и ведущие направления, в которых развивается издание учебников за рубежом. В странах, где достигнуты большие успехи в этом деле, для печати учебников чаще всего применяется не типографская ротация, а офсет, как правило, двух- и более красочный. Воспроизведенные здесь французские, английские и чешские учебники отпечатаны офсетным способом. В них есть тоновые и штриховые воспроизведения очень хорошего качества, отлично отпечатан и текст. Применение офсета дает художникам очень большие творческие возможности, не сравнимые с теми, которые дает типографская ротационная печать. Мало того, при офсете можно повысить экономичность издания, уплотнив верстку, выведя иллюстрации в поле и т. д. Высокая износоустойчивость офсетных форм, простота хранения диапозитивов, с которых быстро можно изготовить новые формы для тиражирования, — все это, несомненно, делает офсетный способ очень полезным для учебной литературы. Поэтому следует не только приветствовать те шаги, которые делаются в переводе таких учебников, как «Ботаника», на четырехкрасочный офсет, но решительно настаивать на скорейшем переводе всех учебников с ротационной на другие виды печати. Без этого невозможно решить проблему качества издания учебной литературы.

Уже, очевидно, своевременно ставить вопрос о принципиально новом подходе к разработке полиграфического исполнения учебной литературы, которое должно максимально учитывать всю ее специфику, причем здесь нужно ориентироваться

не на существующий у нас в стране уровень работы, а на самые высокие достижения в этой области. Конечно, они не должны слепо заимствоваться, потому что у нашей школы есть свои особые взгляды и вытекающие из них требования к учебникам. На их основе и нужно научно обосновать все шаги, которые следует сделать, чтобы вывести оформление советской учебной книги из прорыва.

* *

В этой статье излагаются те моменты, которые удалось выявить автору в результате изучения оформления советской и иностранной учебной книги. В известной мере в ней отражается и опыт работы со студентами Московского полиграфического института, занимающихся на протяжении ряда лет разработкой методов оформления учебников.

Разумеется, высказанные здесь мысли не претендуют на бесспорность — они приводятся в плане дискуссии, которая уже давно развернулась в жизни, но, к сожалению, не нашла до сих пор своего отражения на страницах специальных изданий по искусству книги полиграфии.

Ю. БАГ

КНИЖНАЯ ГРАФИКА ЛАТВИИ



За последние годы Латвийским государственным издательством выпущено в свет немало художественной, массово-политической, детской, учебной и другой литературы на хорошем уровне художественного оформления и полиграфического исполнения. И если поставить вопрос, что нового появилось за этот период в области книжной графики Латвии, можно дать большой перечень интересных изданий. Но не это главное. Главное — та тенденция, которая намечается в развитии этого вида искусства в республике.

С тех пор как Латвия стала на путь социалистического развития, прошло более двух десятилетий. Книжная графика республики за это время сделала большой шаг вперед, обогатилась новыми принципами и методами, характерными для искусства социалистического реализма. В связи с этим интересно вспомнить, что принесла она в многонациональное искусство советской книжной графики. Это поможет лучше понять те неудачи, которые сопутствовали первым поискам нового, и оценить успехи, достигнутые за эти годы.

В условиях буржуазной Латвии художественно оформлялось лишь незначительное количество книг, главным образом дорогие издания. Массовой книге уделялось мало внимания. Коренной перелом произошел с восстановлением Советской власти в республике. Это было обусловлено в первую очередь новым содержанием, идейной направленностью, а также новым назначением самой книги, ее массовостью.

Перед мастерами латышской книги встали другие задачи. Более значительной становится роль художника в издательстве. Однако многие графики, работавшие в этой области, выросли на старых традициях и имели свои, уже сложившиеся художественные навыки. Пришлось преодолеть ряд трудностей и противоречий для успешного решения новых задач.



Д. Скулме. Иллюстрация. В. Лацис. «Звезды над морем». Латгосиздат, 1964 *(слева)*

О. Абелите. Иллюстрация. Ш. де Костер. «Тиль Уленшпигель». Латгосиздат, 1962

Область книжной графики тесно связана с развитием литературы, ее общей направленностью. Новое идейное содержание латышской советской литературы потребовало от художников поисков новых путей в оформлении книги. И если для изданий буржуазной Латвии в основном было характерно декоративно-украшательское оформление, то теперь поиски шли в направлении углубленного раскрытия идейно-художественного замысла литературного произведения, создания психологически убедительных образов героев. Это потребовало напряженного труда и известного времени и для тех художников, которые вошли в латышскую советскую графику творчески зрелыми мастерами.

Освобождаясь от эстетских тенденций, они стали больше работать над сюжетными иллюстрациями, что было явлением вполне закономерным. В этот период художниками Р. Тильбергом, В. Валдманисом, Г. Вилксом, А. Апинисом, О. Абелите, И. Кузьковским, М. Карпенко и другими были созданы интересные и содержательные иллюстрации к произведениям латышской, русской и другой литературной классики. Но за художественное оформление современной литературы, особенно произведений латышских советских писателей, брались сначала немногие художники. Следует отметить, что одним из первых к решению этой большой задачи обратился В. Валдманис, создав ряд выразительных иллюстраций к романам В. Лациса «Буря», «К новому берегу» и другим произведениям.

Стремясь глубже раскрыть идейный замысел литературного произведения, многие художники не могли порой избежать разрыва между искусством иллюстрирования и оформления книги в целом. Одновременно появилась некоторая нивелировка, однообразие в приемах оформления, даже у мастеров, имевших индивидуальную творческую манеру.



П. Грамс. Разворотная иллюстрация. О. Рихтер. «Придка». Латгосиздат, 1964

До середины 50-х годов в книжном оформлении господствовали полосные тоновые иллюстрации, в то время как полуполосные или текстовые рисунки встречались очень редко. Не уделялось и должного внимания возможностям различных графических техник. В этом смысле выделялись работы ксилографов М. Озолиня и О. Абелите, которые выполнялись на высоком уровне мастерства гравюры на дереве. Многие книжные иллюстрации тех лет носили больше характер станковых рисунков, чем книжной графики. А у отдельных художников появилась тенденция к пассивному пересказу литературного произведения, что нарушало специфику и органичное единство всех элементов художественного оформления книги.

Если сравнить книги, изданные Латгосиздатом за последние годы, с вышедшими ранее, нетрудно увидеть то новое, что характеризует в настоящее время эту область латышского искусства.

Коллектив художников книги в республике значительно вырос. Постепенно он пополнялся и пополняется молодыми талантами, главным образом из числа выпускников графического факультета Латвийской государственной академии художеств, таких, как Г. Васка, А. Егер, Р. Тильберг, М. Осис, З. Зузе, Г. Кроллис, Д. Рожкалн и другие. Успешно в этой области работают и некоторые живописцы: Дж. Скулме, Т. Грасис, Т. Банис, И. Звагузис, А. Станкевич. Однако стоит отметить, что в процессе подготовки новых кадров уделяется далеко не достаточное внимание специфике книжной графики, вопросам полиграфического воспроизведения. Молодым художникам приходится осваивать все это уже вступив на само-

стоятельный творческий путь. Владение реалистическим рисунком, знание различных графических техник — несомненно ценные качества книжного графика, однако творческие достижения художника книги определяют другое — умение создать цельное идейно-художественное оформление книги от суперобложки до малейшей детали.

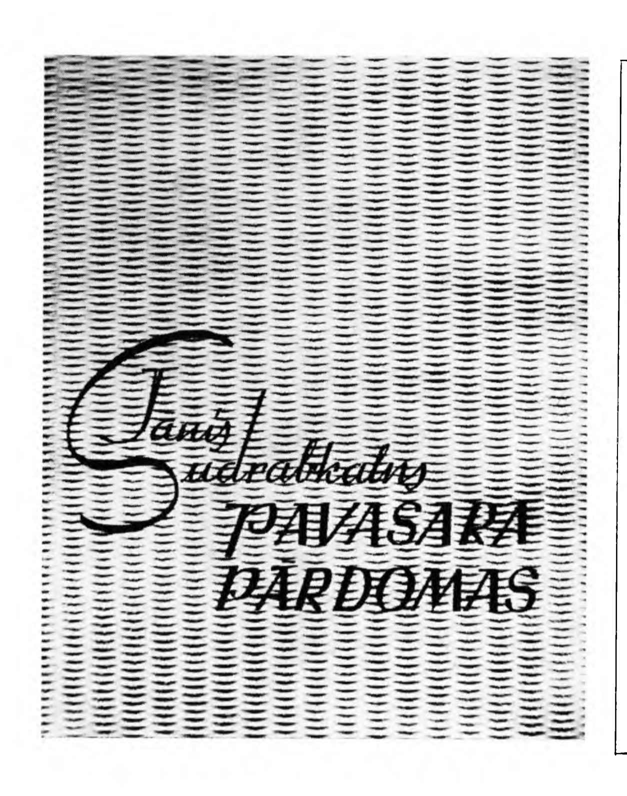
И в этом смысле больше внимания стало уделяться макету книги, гармоничному сочетанию шрифта, верстки, композиции страниц, соотношению набора с изобразительными элементами. Это не снижает высоких требований к идейно-художественным качествам рисунка, его органичной, внутренней связи с литературным материалом. С каждым годом все более разнообразной становится техника выполнения иллюстраций.

Надо также отметить, что если раньше художники неохотно брались за работу над произведениями современных латышских писателей, то теперь выходит много книг на современные темы в хорошем художественном оформлении. Требовательным вкусом и знанием материала отмечены работы Дж. Скулме над книгой М. Бирзе «Расцвели в садочке розы» и сборником рассказов В. Лациса о латышских рыбаках — «Звезды над морем». В последнем иллюстрации выполнены пером, контуром, что придает рисункам легкость и книжность. Интересное оформление рассказа О. Рихтера о маленьком латышском герое гражданской войны «Придка» создал Т. Грасис.

Произошел заметный сдвиг и в оформлении массово-политической литературы. Вместо стандартных наборных обложек, серых по цвету и невыразительных, те-

Р. Тильберг. Титульный разворот. И. Якобсон Учебник для пения для 1—2-го классов. Латгосиздат, 1964





Jāņa Sudrabkalna
MINIATŪRAS


AUDZĀS PASAKĀS DZĪVO PASAKU VĪRS, UN TAM IR BRĪNIŠĶĪGA NOJIŅA, KAM PASAKU VĪRS PIESKARAS AR SAVU NOJIŅU, TAS ATPLAUKST, SĀK DZĪVOT, SĀK MIRDZĒT, SĀK SKANĒT. IET DZIĻĀ ZIEMĀ PASAKU VĪRS CAUR GĀRŠU UN PAMANA SĪKU ZARIŅU. SIMTIEM IR GĀJUŠI TAM GARĀM, UN

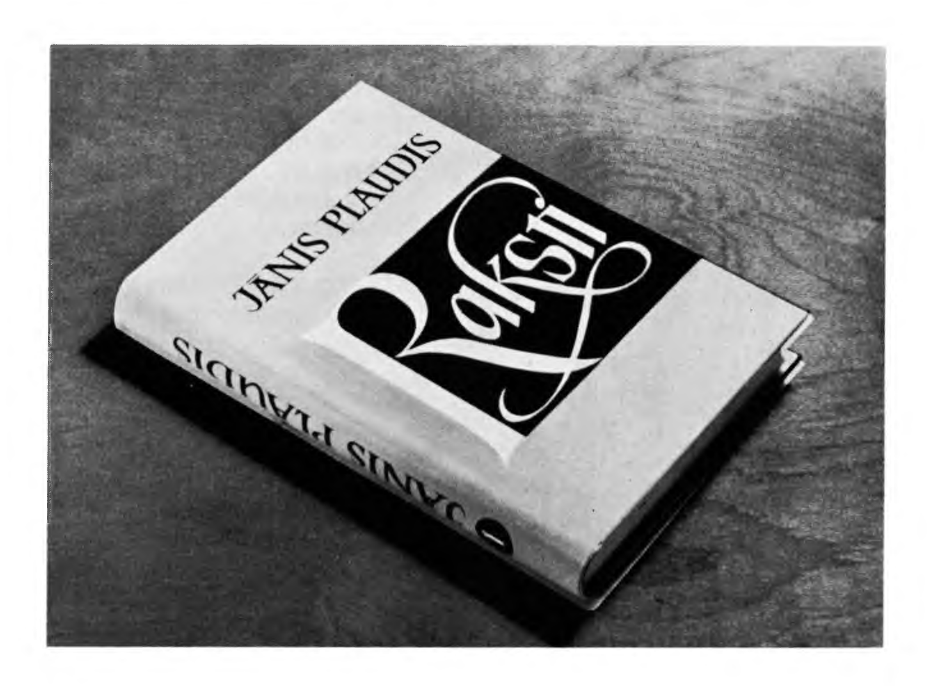


А. Апинис. Суперобложка. Я. Судрабкалн. «Весенние раздумья». Латгосиздат, 1964

А. Апинис. Спусковая полоса. Я. Судрабкалн. «Весенние раздумья». Латгосиздат, 1964

М. Осис. Иллюстрация. Я. Райнис. «Сборник стихов для юношества». Латгосиздат, 1964

Г. Элер. Суперобложка. Я. Плаудис. «Сочинения». Латгосиздат, 1964 *(справа)*



перь почти каждая книга имеет внешнее оформление. Основную художественную нагрузку здесь несут обложка, суперобложка, шрифт, цвет. В отдельных случаях и эти издания иллюстрируются. Книга Г. Селги «Рассказы казахстанских дорог» иллюстрирована графиком З. Зузе. В брошюре Э. Прейса «Они встретились у Даугавы» помещены натурные зарисовки художника О. Урбана, выполненные фетровым карандашом. Их художественная убедительность намного возросла от того, что О. Урбан не раз побывал у строителей Плявинской ГЭС, о которых рассказано в очерке.

Много внимания в республике уделяется художественному оформлению детской книги. Здесь художник выступает почти наравне с писателем, а порой, как, например, популярная в республике художница М. Старасте, является и автором текста. Несомненно, в книгах для самых маленьких читателей рисунок и оформление несут большую функциональную нагрузку. Расширяя круг знаний и представлений ребенка, они должны содействовать и развитию эстетических навыков. Успешно в этой области работают Ф. Паулюк, А. Егер, О. Муйтниек, Г. Митревиц, Р. Тильберг, И. Звагузис, А. Станкевич, Т. Банис и ряд других графиков.

Создавая цветные рисунки как для малышей, так и для школьников начальных классов, художник не может не учитывать состояния материально-технической базы полиграфического производства. Не всегда бывает оправдано излишнее, без учета реальных возможностей офсетной печати, увлечение художников многоцветностью. Такие рисунки воспроизводить сложно, и на пути к маленькому читателю они теряют свои художественные качества, становятся унылыми и невыразительными. В детских изданиях последних лет чувствуется стремление к преодолению этих недостатков, к более тесному сотрудничеству художников с полиграфистами.

Над оформлением изданий художественной литературы успешно работают художники всех поколений. Многие книги свидетельствуют о значительном росте общей культуры книги в республике.



В. Валдманис. Иллюстрация. А. Упит. «Земля зеленая». Латгосиздат, 1964

Большим вкусом отмечены работы крупного мастера книжной графики А. Апиниса, которым за этот период оформлено много книг. Среди них выделяются миниатюрные издания лирики Я. Райниса, Я. Судрабкална и других. Наряду с тонкими, лирическими иллюстрациями А. Апинис уделяет большое внимание композиции всей книги, участвуя в выборе шрифта для текста. К 100-летию со дня рождения Я. Райниса художник подготовил иллюстрации и оформление к юбилейному изданию сборника стихов замечательного народного поэта «Далекие отзвуки синего вечера».

Над юбилейными изданиями произведений Я. Райниса работал ряд графиков. Г. Вилкс создал тонкие по колориту страничные иллюстрации к драме «Играл я, плясал». В них рельефно выступает национальный характер и высокое мастерство декоративного рисунка художника. К сборнику стихов Я. Райниса для юношества М. Осис сделал выразительные гравюры на мелованном картоне.

Диапазон творчества Г. Вилкса очень широк. Он, великолепный театральный художник, работает в области монументально-декоративной живописи и витража. Иллюстрациям его присущи обобщенность и декоративность, благодаря которым художественные образы становятся монументальными. В красочных страничных иллюстрациях к трагедии А. Упита «Спартак» Г. Вилкс сосредоточил внимание на психологии действующих лиц. Остальные элементы художественного оформления он органично подчинил общему характеру и стилю всего произведения. Успешно работает он и над современными темами. В его оформлении вышли стихи Ю. Ванага «Земля». Рисунки на разворотах шмуцтитулов очень выразительны, их отличает монументальность и внутренняя динамика образов. Каждая иллюстрация, чередуясь с двухцветным инициалом страницы, создает единый ритм всей книги.

Большой работе над романом А. Упита «Земля зеленая» посвятил два года график В. Валдманис. Он создал тридцать иллюстраций, среди которых наряду с жанрово-сюжетными рисунками дана серия острых социальных портретов. Эти рисунки выполнены в штриховой манере и органично размещены в макете.

Работы С. Адамовича также свидетельствуют о творческом росте художника. Его гравюры к «Кавказскому пленнику» Л. Толстого — страничные, на разворотах в оборку шрифтом — говорят о том, что художник тонко чувствует структуру литературного произведения и умеет перевести его в изобразительный план. Удачно и оформление малоформатного издания поэмы Т. Шевченко «Гайдамаки», вышедшей к 150-летнему юбилею писателя. Техника линейной монотипии придает рисункам легкость и изящество.

Художник И. Кузьковский уже давно работает над образом В. И. Ленина. На многих выставках были показаны его станковые рисунки на ленинские темы. В 1964 году вышла книга Э. Казакевича «Синяя тетрадь» с линогравюрами И. Кузьковского. По выбору сюжетных мотивов и композиции отдельных иллюстраций можно судить о серьезном, вдумчивом подходе художника к этой теме. Но, работая над линогравюрами, он не учел формата издания. В печати гравюры пришлось значительно уменьшить, что привело к измельченности отдельных образов; исчезла также специфика техники исполнения.

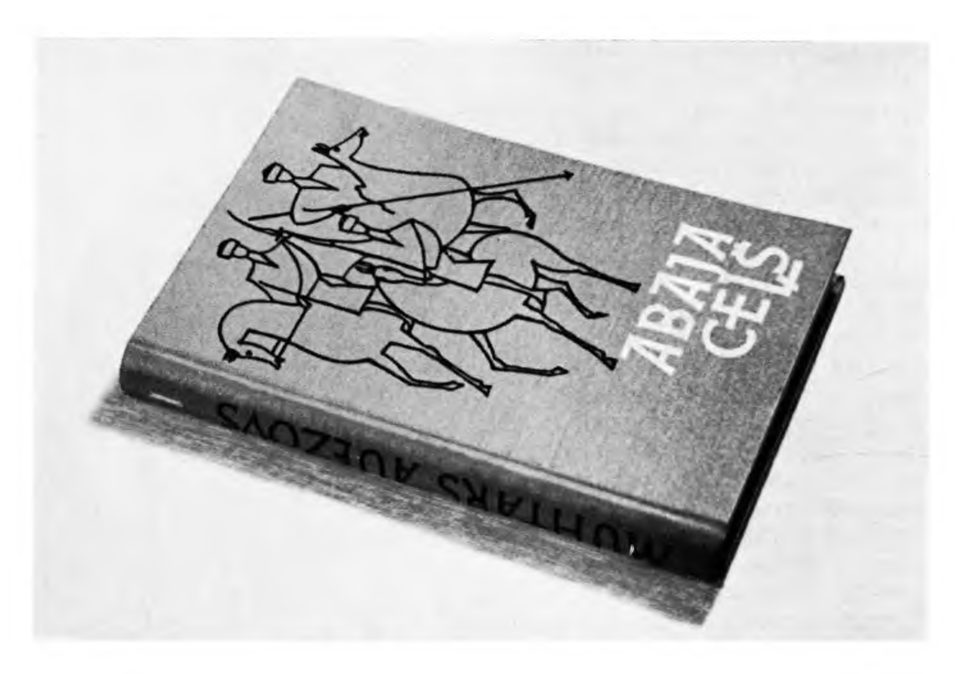
Молодой художник А. Станкевич окончил Академию художеств как живописец. Однако в области книжной графики он уже добился значительных успехов. Основное достоинство его работ в том, что он умеет найти для каждой книги ту художественную форму, которая наиболее выразительно раскрывает замысел писателя, колорит эпохи, характеристику образов. На V Всесоюзном конкурсе книжного искусства были отмечены две его работы: диплома I степени удостоено оформление книги К. Мейера «Юрг Енач» и диплома II степени — книга Л. Пурса «Пылающее



С. Адамович. Рисунок на шмуцтитуле. Т. Шевченко. «Гайдамаки». Латгосиздат, 1964



А. Станкевич. Шмуцтитул. В. Шекспир. «Собрание сочинений». Латгосиздат, 1963



О. Аболс. Переплет. М. Ауэзов. «Путь Абая». Латгосиздат, 1964

городище». Эти две книги очень различны как по своему содержанию, так и по художественному оформлению. Книга «Юрг Енач» посвящена швейцарскому национальному герою. В рисунках к ней художник тонко подчеркнул характеристику эпохи, среды, событий. Выполнены они в технике офорта. А. Станкевич не становится на путь пассивного иллюстрирования, в его иллюстрациях всегда чувствуется отношение художника к литературному произведению. Это ярко выражено в рисунках к книге Л. Пурса «Пылающее городище», посвященной теме борьбы латышских крестьян с крестоносцами. Станкевич внимательно изучил быт, одежду, оружие того времени. Вдумчиво размещая иллюстрации на страницах, он гармонично сочетает все изобразительные элементы оформления с общим стилем книги. Рисунки Станкевич выполнил на корнпапире, что придает им по сравнению с офортом более весомый, монументальный характер.

Удачно найден А. Станкевичем вместе с художником В. Озолинем единый стиль для оформления многотомного собрания сочинений В. Шекспира. Основную изобразительную нагрузку несут выразительные, лаконичные двухцветные рисунки на шмуцтитулах, которые органично сочетаются со шрифтовыми элементами.

Для сборника баллад современного латышского поэта М. Рудзита «Рассвет над Даугавой» А. Станкевич сделал на внутренних разворотах шмуцтитулов тонкие рисунки, помогающие читателю проникнуться настроением каждой баллады.

Не так давно вышла в свет книга «Потерянные годы». Ее автор Б. Звейсалниек, осознав свои заблуждения, решительно порвал с религией. В этой книге он вскрывает пороки и высмеивает служителей церкви и их приспешников. Иллюстрировал и оформлял «Потерянные годы» молодой график Д. Рожкалн. Его рисунки — меткая и остроумная сатира на дела «святых». Выполненные в технике гравюры на мелованной бумаге, они интересно размещены на страницах и хорошо сочетаются с полужирным шрифтом наборного текста.

Д. Рожкалн. Суперобложка. А. Саксе. «Каспар — сын кузнеца». Латгосиздат, 1964





Д. Рожкалн. Иллюстрация. А. Саксе. «Каспар — сын кузнеца». Латгосиздат, 1964



Г. Кроллис. Иллюстрация. Э. Межелайтис. «Человек». Латгосиздат, 1964

Интересны и гравюры на дереве Д. Рожкална к сказке Анны Саксе «Каспар — сын кузнеца». Страничные гравюры чередуются с текстовыми и сюжетными инициалами, что создает непрерывность восприятия всего художественного оформления книги. Суперобложка с сюжетно-орнаментальной композицией решена ритмически и цельно воспринимается. В оформлении этой книги найдено и национальное своеобразие, и острая творческая выдумка.

В области книжного оформления успешно работает и молодой талантливый график Г. Кроллис. Недавно вышел в латышском переводе цикл стихов «Человек» Э. Межелайтиса в оформлении и с гравюрами на дереве Кроллиса. В этих иллюстрациях, как и во многих станковых работах этого молодого графика, выявлены индивидуальность творческого почерка и оригинальная трактовка сюжета.

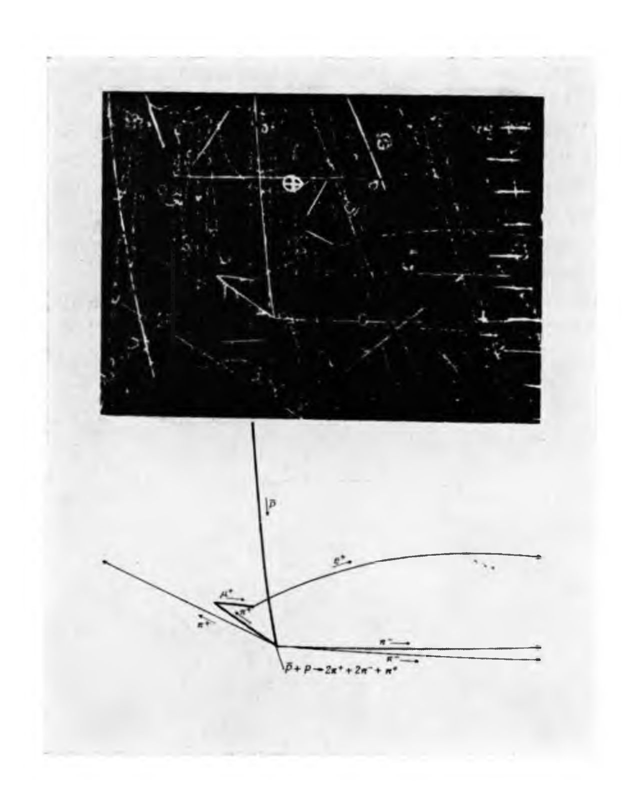
Признание определенных успехов в повышении общей культуры оформления книги в республике все же не дает повода к самоуспокоению. За последние годы сделано немало, но темпы развития всей нашей жизни, все возрастающие культурные запросы советского читателя выдвигают перед латышскими мастерами книжной графики все новые и новые требования.

Художественная редакция Латгосиздата объединяет более 150 оформителей и иллюстраторов. Это здоровый, сильный коллектив, творчество которого в целом определяется реалистическим методом в искусстве книги.

Если учесть, что в среднем в год издательством выпускается примерно 1200 названий всех видов литературы, то станет понятно, почему в этом кратком обзоре мы смогли рассказать лишь о самой незначительной части изданий последних

двух лет — изданий, наиболее характерных для развития книжной графики Латвии на данном этапе.

Наравне с дальнейшим повышением мастерства художников книги необходимо и усовершенствование материально-технической базы печати — полиграфии, улучшение качества массового воспроизведения оригиналов иллюстраций и элементов художественного оформления. Более тесная связь художника с полиграфией несомненно будет содействовать повышению художественного качества изданий. Можно надеяться, что последующие работы латышских мастеров книжной графики станут свидетельством дальнейшего роста искусства книги в республике, новым вкладом латышских художников в развитие советской книжной графики.



В. БЫКОВА

НЕКОТОРЫЕ ПРИЕМЫ ВЕРСТКИ СОВРЕМЕННОЙ НАУЧНОЙ КНИГИ

Верстка иллюстрированного издания — это сложный творческий процесс. Задача заключается в умении создавать посредством композиций стройный художественный ансамбль из самых разнообразных изобразительных элементов, где каждый выполняет свою определенную функцию. Книга требует особо четкого логического членения и ясных переходов во всех ее элементах.

Ведущую роль в книге занимает иллюстрация, так как из всех остальных элементов оформления она с наибольшей изобразительной полнотой раскрывает содержание текста и задерживает внимание читателя-зрителя. Вот почему при решении конструкции издания так важно определить особенности различных схем верстки.

Однако выбор того или иного приема верстки иллюстраций должен быть не только увязан с построением других графических компонентов книги (рубрик, начальных полос, титулов и приемов внешнего оформления), но и отвечать стилистическим особенностям произведения, его назначению, а также технике и манере исполнения иллюстраций.

Немаловажное значение имеет технология изготовления печатных форм и печатания.

Поиски в этом направлении должны идти по пути максимальной конструктивной и экономической целесообразности. В ясно выраженной функциональности всегда заложен элемент красоты.

Особенности выразительных средств верстки разнообразны: это и возможности расположения иллюстраций в пределах полосы — симметричное и асимметричное, выход на поля — частичный или полный, «под обрез» полосы и, наконец, заполнение иллюстрацией всей площади страницы.

Как уже упоминалось, античастицей нейтрино является антинейтрино $\bar{\nu}$. Согласно теории, фотон должен совпадать со своей античастицей. Таким образом, наш список элементарных частиц с учетом античастиц увеличился до девяти наименований (γ, ν, $\bar{\nu}$, e^-, e^+, P, $\bar{P}$, N, $\bar{N}$).

§ 4. Симметрия античастиц

ОКАЖЕТСЯ ЛИ АНТИМИР ИНЫМ?

Допустим, что в процессе какого-либо физического опыта все частицы внезапно превратились в соответствующие античастицы. Приведет ли опыт в этом случае к прежним результатам?

Вплоть до 1957 г. физики считали, что античастицы должны подчиняться в точности тем же законам, что и их двойники. В принципе не должно существовать способов, позволяющих установить, из чего построена определенная физическая система — из обычного вещества или антивещества. Этот фундаментальный принцип симметрии мы будем называть *симметрией античастиц*. Теоретики обычно называют его *инвариантностью относительно зарядового сопряжения*.

Зарядовое сопряжение представляет собой математическую операцию, превращающую все частицы в их античастицы и оставляющую все остальное неизменным. Сопряженным по заряду для атома водорода является антиводород. Из симметрии античастиц следует, что спектр, испускаемый газообразным антиводородом, должен в точности совпадать со спектром обычного водорода. Поскольку создание античастиц представляет собой нелегкую задачу (еще не удалось создать антиводород), то некоторые следствия симметрии античастиц трудно проверить на опыте.

В 1957 г. физики были потрясены, узнав, что слабые взаимодействия нарушают симметрию античастиц. Характер этого нарушения будет обсуждаться в § 6.

◄

Фиг. 240. Случай остановки антипротона в пузырьковой камере с жидким водородом.

Антипротон аннигилирует с протоном. Продуктами аннигиляции являются пять π-мезонов: два положительных, два отрицательных и один нейтральный. Один из положительных мезонов также останавливается и затем распадается на μ^+-мезон, который в свою очередь останавливается и распадается на позитрон.

411

Разворот. Дж. Арир. «Популярная физика». М., «Мир», 1964

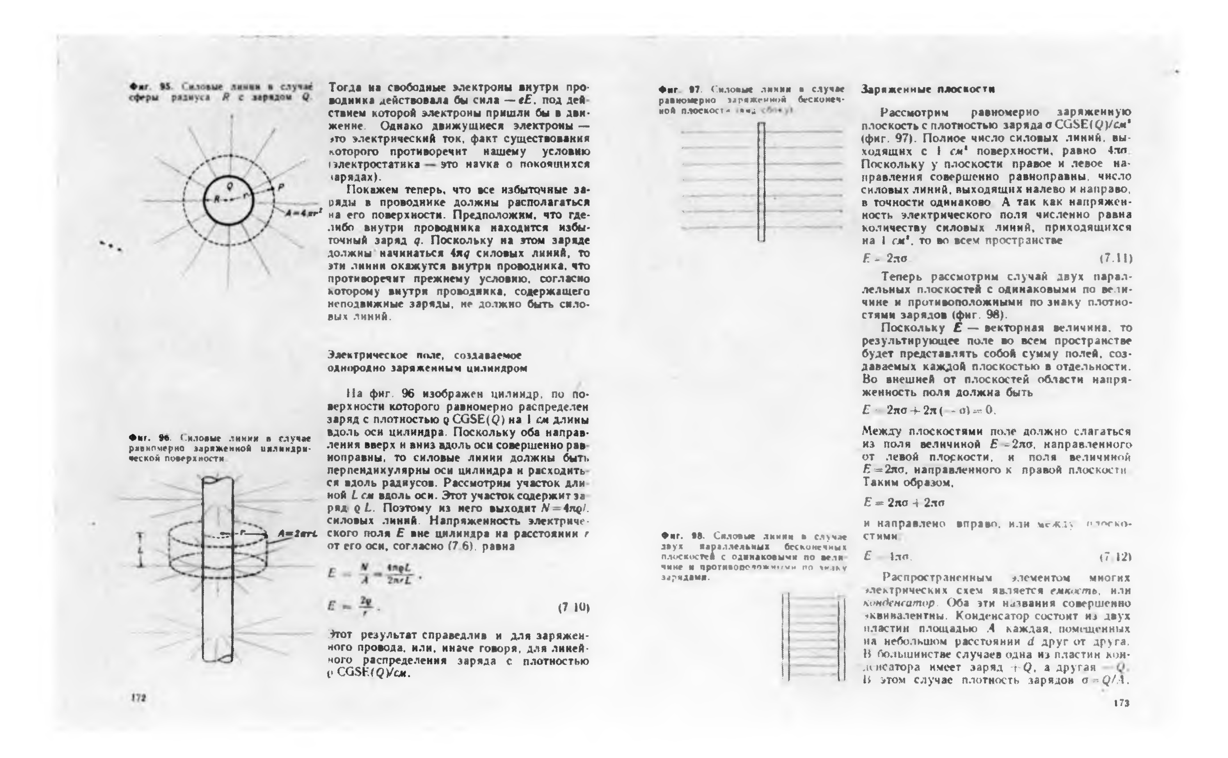
Художественные особенности верстки связаны с решением вопроса, по какой из двух принципиально разных схем построить макет издания: симметричной или асимметричной, сохранять единство границ полосы либо «разомкнуть» их? Симметричное построение создает впечатление статичной и спокойной компоновки, но придает некоторое однообразие художественному облику книги. При асимметричном построении композиция приобретает бóльшую динамику и напряженность. При выходе на поле восприятие иллюстрации становится более активным, но само изображение начинает несколько обособляться от текста.

Наибольшего ритмического разнообразия можно достигнуть, применяя обе схемы верстки. По какому пути пойти, подскажет текст книги. Нельзя заранее сочинить конструкцию верстки, в отрыве от содержания, стиля, назначения книги и характера полиграфического исполнения, так как это приведет к формальному решению и снизит художественные достоинства издания.

При создании проекта художественно-технического оформления издания и продумывании деталей макета следует точно уяснить роль и значимость иллюстрации в данном конкретном тексте.

В большинстве научных изданий текстовые и изобразительные элементы несут примерно одинаковую смысловую нагрузку, поэтому возможно спокойное выделение иллюстраций. В изданиях научно-популярного типа либо в тех случаях, когда иллюстрация по смыслу имеет более важное значение, а текст как бы сопровождает, разъясняет ее, будет уместным выделить иллюстрацию более динамичными, активными схемами построения размерами, введением цвета и т. д.

В оформлении современных изданий все чаще обращаются художники к асимметричной композиции, что обогащает организацию книги новыми формами.



Фиг. 95. Силовые линии в случае сферы радиуса R с зарядом Q.

Тогда на свободные электроны внутри проводника действовала бы сила $-eE$, под действием которой электроны пришли бы в движение. Однако движущиеся электроны — это электрический ток, факт существования которого противоречит нашему условию (электростатика — это наука о покоящихся зарядах).

Покажем теперь, что все избыточные заряды в проводнике должны располагаться на его поверхности. Предположим, что где-либо внутри проводника находится избыточный заряд q. Поскольку на этом заряде должны начинаться $4\pi q$ силовых линий, то эти линии окажутся внутри проводника, что противоречит прежнему условию, согласно которому внутри проводника, содержащего неподвижные заряды, не должно быть силовых линий.

Электрическое поле, создаваемое однородно заряженным цилиндром

Фиг. 96. Силовые линии в случае равномерно заряженной цилиндрической поверхности.

На фиг. 96 изображен цилиндр, по поверхности которого равномерно распределен заряд с плотностью ϱ CGSE(Q) на 1 *см* длины вдоль оси цилиндра. Поскольку оба направления вверх и вниз вдоль оси совершенно равноправны, то силовые линии должны быть перпендикулярны оси цилиндра и расходиться вдоль радиусов. Рассмотрим участок длиной L *см* вдоль оси. Этот участок содержит заряд ϱL. Поэтому из него выходит $N = 4\pi\varrho L$ силовых линий. Напряженность электрического поля E вне цилиндра на расстоянии r от его оси, согласно (7.6), равна

$$E = \frac{N}{A} = \frac{4\pi\varrho L}{2\pi r L},$$

$$E = \frac{2\varrho}{r}. \qquad (7.10)$$

Этот результат справедлив и для заряженного провода, или, иначе говоря, для линейного распределения заряда с плотностью ϱ CGSE(Q)/*см*.

172

Фиг. 97. Силовые линии в случае равномерно заряженной бесконечной плоскости (вид сбоку).

Заряженные плоскости

Рассмотрим равномерно заряженную плоскость с плотностью заряда σ CGSE(Q)/*см*^{2} (фиг. 97). Полное число силовых линий, выходящих с 1 *см*^{2} поверхности, равно $4\pi\sigma$. Поскольку у плоскости правое и левое направления совершенно равноправны, число силовых линий, выходящих налево и направо, в точности одинаково. А так как напряженность электрического поля численно равна количеству силовых линий, приходящихся на 1 *см*^{2}, то во всем пространстве

$$E = 2\pi\sigma. \qquad (7.11)$$

Теперь рассмотрим случай двух параллельных плоскостей с одинаковыми по величине и противоположными по знаку плотностями зарядов (фиг. 98).

Поскольку $\boldsymbol{E}$ — векторная величина, то результирующее поле во всем пространстве будет представлять собой сумму полей, создаваемых каждой плоскостью в отдельности. Во внешней от плоскостей области напряженность поля должна быть

$$E = 2\pi\sigma + 2\pi(-\sigma) = 0.$$

Между плоскостями поле должно слагаться из поля величиной $E = 2\pi\sigma$, направленного от левой плоскости, и поля величиной $E = 2\pi\sigma$, направленного к правой плоскости. Таким образом,

$$E = 2\pi\sigma + 2\pi\sigma$$

и направлено вправо, или между плоскостями

$$E = 4\pi\sigma. \qquad (7.12)$$

Фиг. 98. Силовые линии в случае двух параллельных бесконечных плоскостей с одинаковыми по величине и противоположными по знаку зарядами.

Распространенным элементом многих электрических схем является *емкость*, или *конденсатор*. Оба эти названия совершенно эквивалентны. Конденсатор состоит из двух пластин площадью A каждая, помещенных на небольшом расстоянии d друг от друга. В большинстве случаев одна из пластин конденсатора имеет заряд $+Q$, а другая $-Q$. В этом случае плотность зарядов $\sigma = Q/A$.

173

Разворот. Дж. Арир. «Популярная физика». М., «Мир», 1964

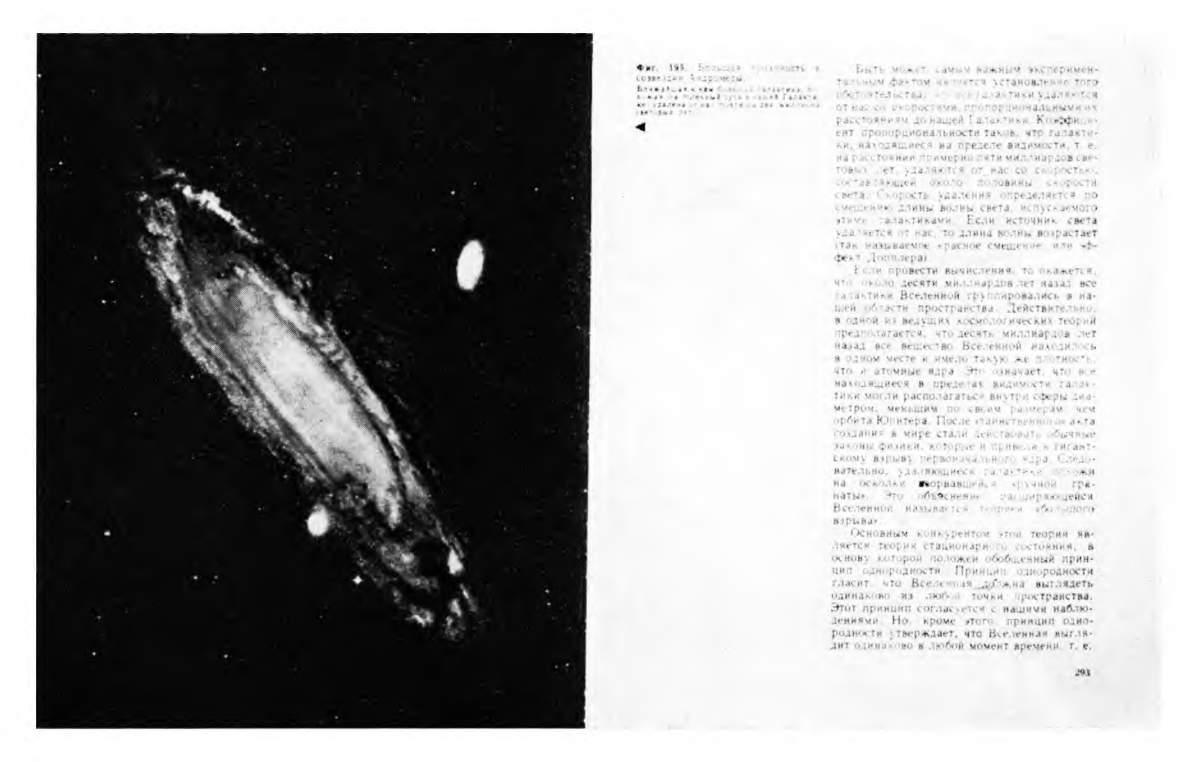
Интересен пример построения макета книги Дж. Арира «Популярная физика» (М., «Мир», 1964), в котором использованы асимметричные и симметричные схемы. Текст обильно оснащен иллюстрациями самого различного характера и масштаба, но преобладают чертежи небольшого размера. Обычное расположение их в оборку текстом привело бы к разрушению целостности полосы и значительно осложнило полиграфическое исполнение (набор и верстку). В этом издании все текстовые части отстраиваются колонкой, а иллюстрации располагаются на освободившемся широком поле. Сохранение в этой книге одного и того же размера подрисуночных подписей, строгость построения рубрик, чередование полосных иллюстраций, даваемых «под обрез», сделали книгу хорошо ритмически построенной благодаря точному уравновешиванию «цветности» полосы (рис. на стр. 42, 43, 44 и 45).

Пользуясь различными композиционными приемами, можно создать живую, выразительную и запоминающуюся схему, а это приведет к значительному повышению активности в восприятии изображения.

Использование одной и той же схемы компоновки иллюстраций приводит к тому, что она становится для глаза слишком привычной, не вызывает нового раздражения и теряет активность воздействия[1].

---

[1] Вопрос о психофизиологии восприятия иллюстраций в зависимости от расположения их на полосе, «цветности», отбивок, ритма повторов и т. д. крайне важен, но недостаточно изучен, поэтому необходимо не только изучение его, но и организация постановки объективных экспериментов.



Фиг. 195. Большая туманность в созвездии Андромеды.

Быть может, самым важным экспериментальным фактом является установление того обстоятельства, что все галактики удаляются от нас со скоростями, пропорциональными их расстояниям до нашей Галактики. Коэффициент пропорциональности таков, что галактики, находящиеся на пределе видимости, т. е. на расстоянии примерно пяти миллиардов световых лет, удаляются от нас со скоростью, составляющей около половины скорости света. Скорость удаления определяется по смещению длины волны света, испускаемого этими галактиками. Если источник света удаляется от нас, то длина волны возрастает (так называемое красное смещение, или эффект Доплера).

Если провести вычисления, то окажется, что около десяти миллиардов лет назад все галактики Вселенной группировались в нашей области пространства. Действительно, в одной из ведущих космологических теорий предполагается, что десять миллиардов лет назад все вещество Вселенной находилось в одном месте и имело такую же плотность, что и атомные ядра. Это означает, что все находящиеся в пределах видимости галактики могли располагаться внутри сферы диаметром, меньшим по своим размерам, чем орбита Юпитера. После «таинственного» акта создания в мире стали действовать обычные законы физики, которые и привели к гигантскому взрыву первоначального ядра. Следовательно, удаляющиеся галактики похожи на осколки взорвавшейся «ручной гранаты». Это объяснение расширяющейся Вселенной называется теорией «большого взрыва».

Основным конкурентом этой теории является теория стационарного состояния, в основу которой положен обобщенный принцип однородности. Принцип однородности гласит, что Вселенная должна выглядеть одинаково из любой точки пространства. Этот принцип согласуется с нашими наблюдениями. Но, кроме этого, принцип однородности утверждает, что Вселенная выглядит одинаково в любой момент времени, т. е.

293

Разворот. Дж. Арир. «Популярная физика». М., «Мир», 1964

При варьировании различных схем становится возможным более разнообразное построение полосы при разной степени воздействия изображений. Так, в сборнике «Живая клетка» (М., Издательство иностранной литературы, 1962) «узловые» по содержанию иллюстрации, которые рассчитаны на длительное рассматривание, даются на отдельной полосе и обрамляются полями. Внутритекстовые изображения (полуполосные) строятся вразрез полосы или даются под обрез ее. Вся композиция получает подчеркнуто динамическую устремленность по горизонтали или диагонали (рис. на стр. 46 и 47).

Это свободное «маневрирование» в расстановке иллюстраций характерно для верстки журналов, но может быть оправдано и в строго научном издании. В частности, сборник «Живая клетка» построен на материале отдельных журнальных статей, и задаче быстрой информации вполне соответствуют эти своеобразные приемы макетирования.

Бытовавший в течение многих лет принцип строгого канонизирования оформления, раздельно для каждого типа изданий, значительно затормозил рост творческих поисков новых конструкций книги. Умение логически осмысливать и правильно использовать наиболее положительные находки в других типах изданий — это сложные творческие, но весьма перспективные задачи для конструкторов научной книги.

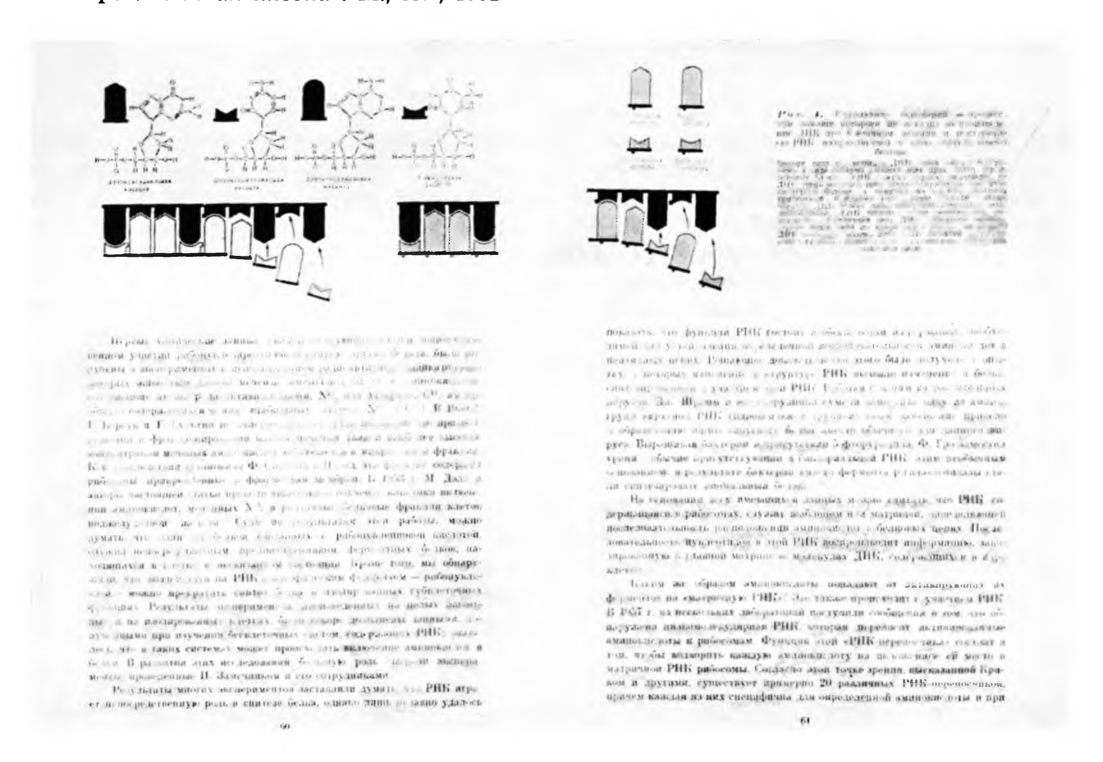
Созданию упомянутой книги предшествовала долгая и кропотливая работа художественного и технического редактора над предварительным и рабочим макетом, и эта книга была отмечена дипломом V Всесоюзного конкурса на лучшие книжные издания.

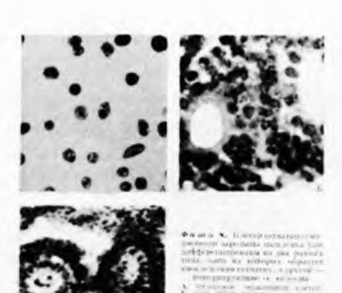
Крайне сложное и разнообразное содержание сборников «Наука и человечество» (М., «Знание», 1962, 1963) — нашло свое завершение в логически отточенной и графически необычной форме построения макета. Различные по характеру, содержанию и масштабу иллюстрации, весь сложный внутренний материал книг хорошо организованы. Умелое использование симметричных и асимметричных схем верстки, своеобразный характер ритма, расположения и масштабов иллюстраций способствовали правильной организации процесса прочтения и рассматривания книг. Работа художника над макетом заключалась в том, что, пользуясь различными композиционными приемами, он сумел достичь выразительности каждого элемента оформления, значительно повысить активность восприятия и запоминания их, не утратив целостности всего книжного ансамбля.

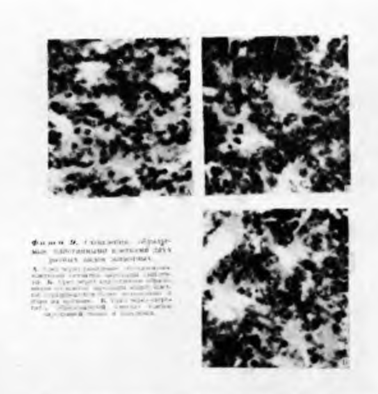
Для того чтобы усилить смысловое значение изображения, художественный редактор прибегает к предельному увеличению масштаба некоторых, наиболее важных иллюстраций. И проводит это резко, сильно и выразительно. Примером использования этого приема может служить макет разворота (рис. на стр. 48). Скупым средством достигнута большая смысловая и эмоциональная выразительность.

К статье «Эпизоды истории Ганы» художественный редактор использует тот же прием: через разный масштаб изображения раскрывает сложные смысловые отношения. Здесь точно рассчитывается композиционное равновесие между фоном и иллюстрацией. Уничтожение поля в одной из частей разворота приводит к тому, что изображение рассматривается зрительно более приближенным. Это правильно рассчитанный оптический сигнал (рис. на стр. 49).

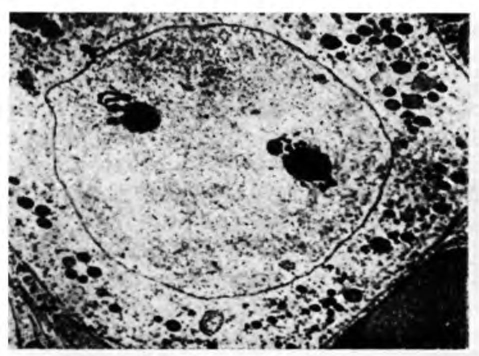
Разворот. «Живая клетка». М., ИЛ, 1962







Развороты. «Живая клетка». М., ИЛ, 1962









Почти семь тысячелетий продолжалась эра восточных деспотий. Обожествившая себя, беспощадная и незыблемая, как пирамиды, утвердилась в Египте власть фараонов. Окутанная мистикой иерархия одного из первых классовых государств охватила всю систему общественных отношений. Человек уже многое узнал о мире, но его мышление, тяжелое и неясное, запуталось в сетях сложнейших религиозно-философских представлений

73

Разворот. «Наука и человечество». «Знание», 1963

В руках опытного художественного редактора, осмысливающего текст, даже обычная по схеме композиция может приобрести новизну и звучность. Непрерывный ритм расположения рисунков на развороте (статья «Думают ли животные?») выявляет сложные смысловые связи и отношения, возникающие между изображаемыми объектами (рис. на стр. 50, *вверху*). Читатель ощущает смысловую завязку, которая помогает домысливать и раскрывать не только текст, но и подтекст.

На развороте статьи «Хирургия клетки» две иллюстрации располагаются на одной горизонтальной оси. Они изображают современное медицинское оборудование, которое как бы сравнивается со старинными инструментами. Такая композиция дает возможность читателю-зрителю в полной мере оценить тот гигантский скачок, который был сделан современной наукой (рис. на стр. 50, *внизу*).

Слитное изображение двух разворотных полосных иллюстраций, где справа дана документальная фотоиллюстрация синхрофазотрона, а слева — репродукция с гравюры, изображающей сцену пленения льва, чрезвычайно усиливает и расширяет основную мысль текста (рис. на стр. 51). Столь глубокое философское раскрытие и осмысливание содержания, умение как бы продолжать рассказ, может объясняться только очень серьезной работой над текстом. Построение двух полосных иллюстраций под обрез на развороте придает композиции особенно замедленный ритм, многозначительность и торжественную приподнятость.

Правильная организация макета дала возможность иллюстрациям приобрести особую звучность, а в свою очередь разнообразный характер самих иллюстраций продиктовал разнообразие схем построения. Так, в этом издании удалось слить в гармоничное целое содержание и форму.



Африканцы из Эльмины, по-видимому, обратились с жалобой к королю Португалии Жуану III, который, желая улучшить отношения между своими офицерами и африканцами, послал правителю Сан Жоржи да Мина (Эльмины) письмо следующего содержания:

«Мы, король, шлем свои приветствия Дону Аффонсо. Нам стало известно, что вы грубо обращаетесь со знатными людьми нашей Мины и что деревни опустели, так как население бежит оттуда в другие места. В силу этих причин, на которые было обращено наше внимание, а также и других, которые, как нам стало известно, тоже имеют место, мы считаем, что все это наносит значительный ущерб нашим интересам и в первую очередь благосостоянию и торговле этого города...»

Другой причиной трений между португальцами и местным населением было упорное стремление португальцев использовать минеральные ресурсы страны и то сопротивление, которое оказывали этому африканцы.

Еще за десять лет до постройки крепости в Эльмине некий португалец по имени Фернандо Гомас, которому король Альфонсо V в 1469 году предоставил на откуп все торговые операции в Гвинее, открыл и начал разрабатывать золотоносные копи Аброби в Коммендa, близ Эльмины. В 1622 году в этой шахте произошел обвал, при котором погибло большое количество находившихся там африканцев. Никто из местных жителей не мог припомнить события, которое привело бы к трагической гибели столь многих людей. Португальцы хотели расчистить обвал и возобновить работы, но им не удалось привлечь для этого ни новых, ни оставшихся в живых прежних старателей.

Аброби было не единственным месторождением золота, о котором знали португальцы. В их колонии с давних пор было известно, что близ мыса Три Пойнте находится золотой прииск, и если верить Пачеко, писавшему о нем в 1500 году, он дает 20 000 дублонов или даже больше; золото, получаемое оттуда, обменивают в крепости Сан Жоржи да Мина или в форте Аксим. До тех пор пока шахта Комменды не была заброшена, португальцы не проникали в бассейн реки Анкобра, где был расположен этот прииск, быть может, из-за враждебности населения этих земель эвоннов — единственного на всем Золотом Береге племени, которое пользовалось отравленными стрелами. Однако в 1623 году в сопровождении небольшой вооруженной охраны вверх по реке направилась партия изыскателей. Она была атакована местными жителями, было убито и ранено около 200 африканцев.

В результате заключенного после этого «мира» португальцы получили право беспрепятственно разрабатывать минеральные ресурсы этой области; со своей стороны, они обещали не вмешиваться в дела африканцев, добывающих золото в том же районе.

Вскоре золотоискатели обнаружили богатое месторождение золотоносного кварца. Когда его разработка уже должна была начаться, африканские жрецы предсказали местному населению ужасающие несчастья, если они позволят португальцам разрабатывать руду. Однако обещаниями, подкупами и угрозами португальцы склонили на свою сторону вождей и влиятельных людей, так что предупреждения и протесты жрецов не имели успеха. Шахту открыли и начали разрабатывать при помощи рабов из Эльмины, так как завербовать местных жителей было невозможно; в течение ближайших шести лет в Лиссабон было отправлено около двух тысяч фунтов золота.

18 декабря 16[illegible] года в западной части области произошло землетрясение огромной силы, разрушившее шахту и похоронившее под ее обломка-

167

Тупой силе самодовольных наемников противостояло отчаянное сопротивление уверенного в своей правоте народа. Его защитники были сильны и прекрасны в своем горделивом достоинстве и стремлении к независимости

Разворот. «Наука и человечество». «Знание», 1963

Чтобы обеспечить композиционную целостность книги, необходимо соблюдать общий конструктивный принцип и единообразие приемов, но не следует рабски повторять их. К примеру, в книге «Культура индейцев» (М., Изд-во Академии наук СССР, 1963) все иллюстрации располагаются асимметрично, т. е. сдвигаются от центральной оси полосы с выходом на поле или под обрез. Схема вполне возможная при большом числе фрагментов панорамных сюжетов и массивных по масштабу и цвету иллюстраций.

В тех случаях, когда иллюстрации вписываются только в пределы полосы, мы получаем обычно сравнительно одинаковые расстояния, вне зависимости от цветовой массы изображения. Асимметричное расположение дает возможность варьировать пробелы и избегать оптической перегрузки (рис. на стр. 52, *сверху*). Однако для части иллюстраций в этой книге сохранение асимметричного расположения нельзя считать правильным, так как следует учитывать индивидуальные композиционные качества, заложенные в самом изображении. В макете разворота полосная иллюстрация дается с сильным сдвигом вправо, что вызывает впечатление полиграфической небрежности и логической неувязки, так как композиция иллюстрации — подчеркнуто центровая (рис. на стр. 52, *внизу*).

Этот пример показывает, что более правильной в макете являлась бы «подвижная схема».

Схема конструкции макета всегда должна рассматриваться не изолированно, а в соответствии с теми практическими требованиями, которым этот прием призван удовлетворять. В верстке книги Э. Кузнецова «Художник и книга» (Л., «Художник РСФСР», 1962) использованы очень подвижные схемы построения

образность ничем по существу не отличается от той «целесообразности», с которой миллиарды молекул жидкости вследствие воздействующих на них физических сил в совокупности принимают, например, форму стакана.

Поведение животных в течение сотен миллионов лет биологического развития видов становилось все более целесообразным по отношению к среде. В особых условиях эксперимента это проявляется как «механичность».

РЕФЛЕКС И МЫШЛЕНИЕ

Говоря о человеческом мышлении, мы обычно имеем в виду в первую очередь мышление сознательное, в понятиях, выражаемые словами. Законами такого мышления занимается логика. И наши знания о таком мышлении не могут быть просто распространены на мышление и поведение животных.





Мы можем узнать, что возникает в сознании нашего собрата человека постольку, поскольку он сообщает нам об этом. Животное же не способно ничего выразить при помощи языка.

Но разве в мышлении человека существует единственно только языковая форма? Когда элейский философ Зенон развивал свои известные положения о противоречивости движения (апории), мудрец Диоген возразил ему якобы следующим образом. Он вылез из своей бочки и демонстративно стал прохаживаться перед Зеноном, опровергая без всяких слов его утверждение, что движения не существует.

Зенон, конечно, приводил свои доводы, и доказательство Диогена их не могло опровергнуть. Но нужно ли подчеркивать, что Диоген выразил свою мысль лишь с помощью ходьбы, без всяких слов? По действиям человека можно догадаться и о его мыслях. Почему бы не применить этот метод к мышлению животных? Именно к мышлению, а не к сознанию?

Начнем с вопроса о самом понятии. Понятие развивается от частного к общему, от конкретного к абстрактному. Общим и абстрактным, например, является геометрическое понятие треугольника. В действительности есть предметы, напоминающие треугольник, имеющие форму треугольника. Но

180

треугольник как таковой — обобщение треугольников самых различных величин и форм — существует только как понятие, созданное [illegible]

Путем дрессировки можно достичь того, что такие животные, как рыбы, стоящие на сравнительно низком уровне развития, смогут отличать треугольники от четырехугольников. Но если треугольник повернуть необычным образом, то его не способны узнать не только рыбы, но и такие более развитые позвоночные, как крысы и голуби. Зато этому можно обучить уже обезьян и даже одного из [illegible]

Павлов проследил, что происходит в нервной системе животных при возникновении условных связей.

Раздражители, которые не вызывают [illegible] безусловного рефлекса, могут, однако, вызвать рефлекс ориентации, который после нескольких повторений исчезает. Но если такой раздражитель почти сов-





падает с другим, вызывающим безусловный рефлекс, то после нескольких повторений он уже сам будет вызывать те же действия, что и вызывающий безусловный рефлекс. Образуется условный рефлекс, и безразличный до тех пор раздражитель среди получает важное значение.

Уже в этом выявляется обобщение. Организм через свои рецепторы подвергается каждую минуту множеству раздражений. Но из них только те могут вызвать условный рефлекс, которые похожи на определенные более ранние раздражения. А схожесть — это уже обобщение, классификация теперешних раздражений на основе опыта в прошлом.

Например, если кормлению сопутствует звонок, то сначала выделение слюны вызывает звонок любой высоты. Но позже условный рефлекс вызывается звонком только такой высоты, который всегда закрепляется кормлением, а другие звонки рефлекса не вызывают.

Значит, из группы вообще безразличных раздражителей объединение условного рефлекса с безусловным, закрепление условного рефлекса выделяет группу действенных раздражителей; потом внутри этой группы выделяются те раздражители, которые и в дальнейшем остаются действенными. Им противопоставляются другие, которые в дальнейшем попадают

181

Развороты. «Наука и человечество». «Знание», 1963



тельно улучшены, расширился набор этих инструментов. Теперь исследователи научились изготовлять из стекла достаточно прочные иглы, скальпели, пипетки, петли, электроды с тонкостью острия или диаметром кончика инструмента, не превышающими 0,5—2 микрона!

С помощью этих микроинструментов можно отрезать от клетки ее части, удалять и разрушать ее органоиды, переносить их из одной клетки в другую, вводить в клетку растворы различных веществ, в том числе ядов и лекарств, извлекать содержимое клетки, изучать ее биоэлектрические свойства, с большой точностью определять концентрацию в ней водородных ионов и активность некоторых других катионов (натрия, калия) и производить иные сложные операции. В ряде случаев эти манипуляции с клеткой удается провести так, что ее жизнеспособность не нарушается.

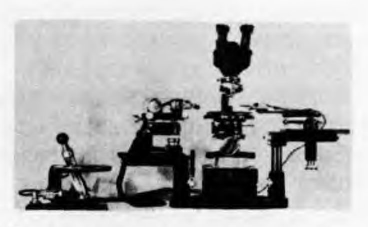
Но современная микрургия располагает теперь не только этими средствами. Еще в 1912 году С. С. Чахотин разработал метод операций над клетками, названный «методом ультрафиолетового укола». Сконструированный им аппарат создает тонкий пучок ультрафиолетового света, которым можно осветить любое место клетки площадью около 1 квадратного микрона. Ультрафиолетовый свет действует на незащищенную клетку губительно. Это позволяет повредить или полностью разрушить какой угодно участок поверхности клетки, вывести из строя ее отдельные органоиды или их части. После такой операции можно следить за поведением клетки, поместив ее в особую камеру, названную «микроклиникой».

На таком же принципе основаны и другие методы «лучевой микрохирургии» с использованием радиоактивных излучений (альфа-, бета- и гамма-лучей). Этими лучами можно вывести из строя или всю клетку, или ту или иную ее область, один какой-нибудь небольшой участок ее структуры.

Подробное описание микрургической техники, а также изложение результатов, полученных с ее помощью, можно найти в специальных статьях и книгах. Я остановлюсь лишь на некоторых достижениях микрургии, представляющихся наиболее интересными.

Микрургические исследования широко и весьма плодотворно используются при изучении биоэлектрических свойств клеток. Они оказали очень

328



большое влияние на развитие всей современной электрофизиологии. С изобретением стеклянных микроэлектродов (пипеток с диаметром кончика от 0,5 до 1 микрона, наполненных раствором хлористого калия) и соответствующей электроизмерительной аппаратуры стало возможно с большой точностью измерять биоэлектрические потенциалы, возникающие при возбуждении одиночных клеток или отдельных нервных и мышечных волокон. Эта техника позволяет вести наблюдения как на изолированных тканях, так и без изоляции их, когда они находятся в составе целого организма и функционируют в естественных условиях. Особенно удобные объекты для таких исследований — некоторые головоногие моллюски (кальмар, каракатица), у которых в состав нервов входят «гигантские» волокна с диаметром от 0,2 до 1 миллиметра.

Эти волокна можно легко изолировать и производить с ними очень тонкие и разнообразные опыты. Впервые их использовали для экспериментов К. С. Коул и Г. Ж. Кэртис в США в 1936 году. Позже, уже после войны, в большом объеме работы с ними стали проводиться в Англии, в Кембриджской школе физиологов под руководством А. Ходжкина, а затем и у нас, в институтах цитологии и биофизики Академии наук СССР.

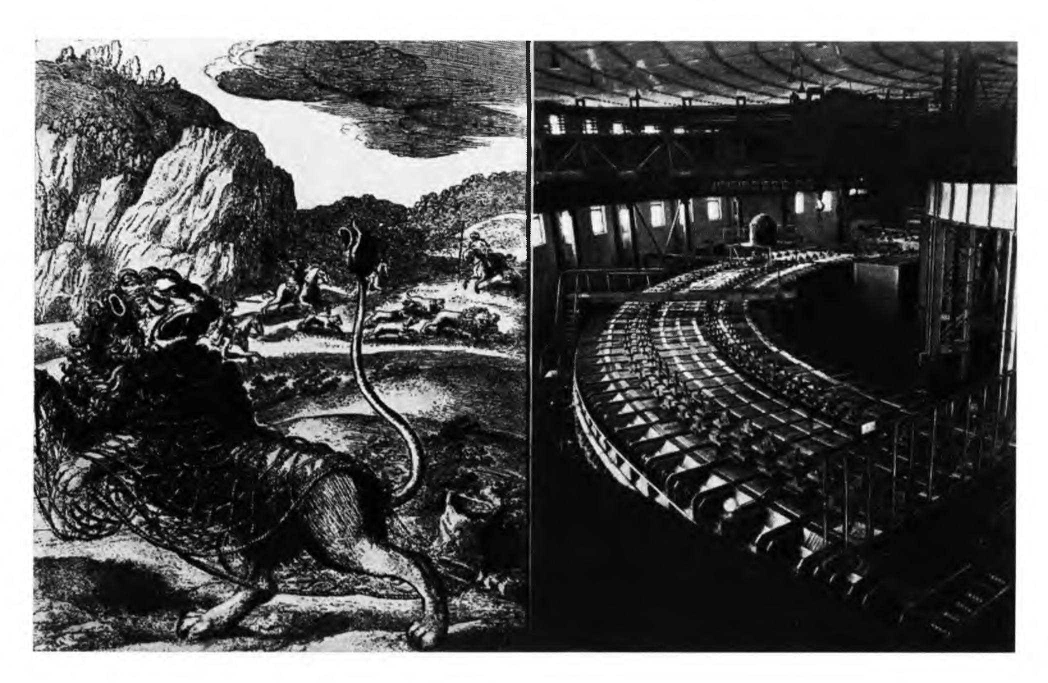
Если микроэлектрод ввести в клетку, в мышечное или нервное волокно, то на поверхности между его содержимым и окружающей жидкостью можно зарегистрировать разность электрических потенциалов, доходящую у мышечных волокон лягушки, кролика и многих других животных до 100 милливольт с отрицательным знаком на стороне, обращенной внутрь клетки. Это так называемый ток покоя.

Если же мышечное или нервное волокно с одного конца раздражать электрическим током или каким-нибудь другим способом, то при этом возникнет возбуждение, которое будет распространяться по волокну с большой скоростью. Причина распространения возбуждения — бегущий по волокну электрический импульс, возникший в месте раздражения. Это так называемый ток действия. Разность электрических потенциалов между возбужденным участком волокна и содержимым покоящейся его части теперь будет на 30—50 процентов больше. Объясняется это тем, что в воз-

РАСКРЫТ МЕХАНИЗМ НЕРВНЫХ ИМПУЛЬСОВ

[illegible]

329



Разворот. «Наука и человечество». «Знание», 1963

иллюстраций и текста. Обилие изобразительного материала, по своей значимости равного тексту, а иногда и доминирующего над ним, привело к решению компоновать иллюстрацию на более активно рассматриваемых участках полосы. Массы набора меняются по своим размерам и расположениям, в зависимости от композиции каждого разворота. Большой находкой художественно-технической редакции является использование естественного разворота книги при показе распашных композиций (рис. на стр. 53).

Правильно организованная верстка может выражать, подчеркивать специфичность содержания текста и иллюстраций. В книге А. Рогова «Фотосъемка под водой» (М., «Наука», 1964) в расстановке иллюстраций используется резкое членение полосы изображений, которое дается под обрез. Иллюстрации воспринимаются кадрами больших панорам, схема конструкций особенно подчеркивает динамику сюжета. Эта линия проведена последовательно во всех элементах внешнего и внутреннего оформления, начиная с обложки и заканчиваясь конструкцией выходных сведений. В этом издании «прием повтора» схемы дал значительное усиление восприятия иллюстрации (рис. на стр. 54).

Более пластически правильно организована оборка иллюстраций текста в книге «Аквариум» (Таллин, Эст. гос. издат., 1963). Текстовая часть начинает как бы повторять силуэт иллюстраций, свободное расположение подрисуночных подписей повышает их удобочитаемость, масса «воздуха» вокруг иллюстрации помогает лучшему рассматриванию и запоминанию рисунка. При этой схеме композиция полос приобретает бóльшую законченность (рис. на стр. 55).

Рассмотренные примеры подтвердили необходимость обязательного продумывания всего проекта конструкции издания. В тех случаях когда у художественно-технической редакции нет уверенности в логической целесообразности общего решения, то все «отделочные» работы неминуемо пойдут насмарку.

лежащего на земле пленника (стела хранятся в музее г. Вильяэрмоса, Табаско). Может быть, не случайно, наконец, что расцвет скульптуры в Йашчилане начинается на одно поколение позже, чем в Паленке, а в Пьедрас Неграс — приблизительно на два поколения. Однако о прямой связи между этими тремя городами говорить трудно, так как линии художественного развития были у них различными.

Скульптурная школа Йашчилана была во многом противоположна паленкской школе как по материалу и технике, так и по стилевым особенностям. Кроме стел, основным типом скульптурных памятников здесь были монолитные каменные притолоки, последние часто использовались по нескольку раз в различных по времени постройки зданиях. Тематика йашчиланских рельефов очень разнообразна: сцены триумфа и инвеституры перемежаются с изображениями явлений божеств, вручения знаков власти старшим начальником младшему, подношения дани или подарков, побежденных перед победителем, ритуальных истязаний. Нередки на притолоках и большие иероглифические тексты [81].

Йашчиланские скульпторы не интересовались игрой высоких и низких частей рельефа — он имеет у них достаточно плоскостный характер. Йашчиланский стиль пластики энергичен, но слегка грубоват; фигуры персонажей обычно массивны и приземисты с непропорционально большими головами, детали костюма передаются более обобщенно, чем в скульптурных памятниках Паленке. В конце классического периода число орнаментальных деталей на рельефах сильно увеличивается, но сила и жизненность, присущая изображениям, гаснет и теряется. В центре внимания скульпторов в пору расцвета города находились вопросы композиции: мастеров Йашчилана неизменно привлекала задача противопоставления друг другу центральных фигур, часто при сложном размещении их на плоскости. Например, на притолоке 25 из здания 23 (около 9.14.15.0.0., т. е. 726 г.) в правом нижнем углу рельефа изображена скорченная фигура жреца с поднятой в экстазе головой. Всю остальную площадь рельефа занимает мастерски расположенное извивающееся туловище гигантской пернатой змеи с человеческой головой; лицо ее склоняется к жрецу [82]. В некоторых случаях скульптор пытался уравновесить центральную фигуру надписью или надписями.

Многие рельефы Йашчилана кажутся «переводами» с дерева на камень. Действительно, влияние образцов деревянной

[81] T. Maler. Researches in the Central Portion of the Usumasintla valley. Reports of Explorations for the Museum. Part II. — MPM. Cambridge, 1903, p. 116—197, pl. 46—80; A. P. Maudslay. Op. cit., t. II, tabl. 82—87; 92—97.

[82] A. P. Maudslay. Op. cit., tabl. 87.

116



Настенный рельеф из «Храма прекрасного рельефа» в Паленке.

Рисунок Фр. Вальдека

Развороты. «Культура индейцев». Изд-во Академии наук СССР, 1963



Чаша в виде головы койота

Значительно чаще у майя были сосуды с богатым рельефным или даже горельефным орнаментом. Из последних следует выделить группу высоких трубообразных культовых сосудов из Паленке, украшенных горельефными изображениями божеств и служивших курильницами для копаловой смолы [101]. Интересно отметить, что этот же тип курильниц позже появляется в северо-восточной Гватемале (в последние годы археологи-аквалангисты достали большое количество их со дна озера Аматитлан). Очень часто встречаются также сосуды с врезанным в тело рельефом, обычно это изображения божеств или парадно одетых воинов и правителей [102].

Терракотовые фигурки майя встречаются еще в так называемой черной земле — слое, лежащем под древнейшими постройками Вашактуна в группе E. По технике и тематике они близки к наиболее ранним произведениям мелкой пластики «Средней культуры» из долины Мехико. В дальнейшем такие керамические фигурки — по-видимому, примитивные изображения божеств и добрых гениев — встречаются чуть ли не в каждом городище майя. Художественные достоинства их, однако, значительно ниже, чем у памятников из долины Мехико. Высокохудожественные произведения мелкой пластики майя из терракоты не имели такого повсеместного распространения; центры их были сравнительно ограниченными. Примечательно, что они в большинстве случаев не совпадают с отмеченными выше центрами монументальной скульптуры. Так, например, лучшие образцы терракотовой пластики майя происходит с острова

[101] «Искусство Мексики от древнейших времен до наших дней». Каталог выставки. Гос. Эрмитаж. Ленинград, 1961, табл. 47.

[102] Rob. Woods-Bliss Collection, tabl. 82b, 83b; P. Kelemen. Op. cit., tabl. 135, 137b, 139a; S. Toscano. Arte precolombino de México y de la America Central. México, 1944, p. 419—421.

130



Культовой сосуд из Паленке



Развороты. Э. Кузнецов. «Художник и книга». «Художник РСФСР», 1963





Фото автора

Специальные виды подводных фотосъемок

Фотосъемка в воде с низкой прозрачностью в целях обследования гидросооружений, подводных частей судов, кабелей и трубопроводов, проложенных на дне водоемов, а также при подводных спасательных работах возможна только при наличии специальной техники. И один из надежных способов улучшения видимости в таких условиях — применение насадков и контейнеров с прозрачным наполнителем, помещаемых между снимаемым объектом и подводной фотокамерой.

Фотосъемка в воде с низкой прозрачностью

В отечественной и зарубежной практике подводного фотографирования в мутных средах используются насадки, выполненные в форме усеченных пирамид и конусов, наполненных прозрачной жидкостью или воздухом. Существуют контейнеры, изготовленные из монолитных кусков органического стекла. При конструировании таких приспособлений учитывают специфику работ, применяемую оптику, а также среду, наполняющую контейнер.

Жидкостный контейнер

Надежность в работе и простота в эксплуатации — главные положительные стороны контейнера с жидкостным наполнением. В собранном виде этот контейнер легко доставить к месту погружения. Несложен спуск его к месту съемок: по мере наполнения водопроводной водой из специального сосуда контейнер равномерно погружается на нужную глубину. Важно и то, что жидкостный контейнер легко герметизируется, и

79

Развороты. А. Рогов. «Фотосъемка под водой». «Наука», 1964

Визуальное наблюдение стереоскопической фотографии или диапозитива значительно отличается от наблюдения обычной, плоской фотографии. Поэтому для восприятия объемного изображения, т. е. для получения стереоэффекта, применяются специальные приспособления и приборы — стереоскопы и стереопроекторы.

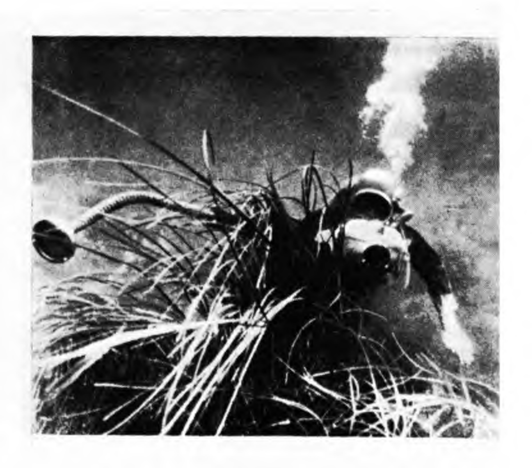
Кроме чисто визуального восприятия изображения, получаемого по стереопарам при наблюдении их с помощью стереоскопа или стереопроектора, существуют графические способы обработки стереопар. Обрабатывая стереопары на высокоточных стереофотограмметрических приборах — стереокомпараторах, получают измерения продольных и поперечных параллаксов. Результаты таких измерений характеризуются большой степенью точности, доходящей до нескольких микрон.

С момента появления стереоскопической фотографии прошло не так уж много времени. Однако она с успехом применяется и при аэрофотосъемке, и в астрономии, биологии, кристаллографии, медицине, сельском хозяйстве и т. д.

Возникнув как один из видов специальной подводной фотографии, подводная стереофотосъемка весьма быстро завоевала широкое признание специалистов самых различных областей науки.

В настоящее время она используется при подводных обследованиях гидротехнических сооружений, для фотографирования глубоководных объектов во время океанографических работ и т. д. С помощью подводной стереосъемки (лабораторной или натурной) получают объемную динамическую характеристику разнообразных водных потоков, определяют их особенности и скорости. С этой целью в заданной последовательности делаются серии стереофотографий опытных водных потоков со взвешенными в них индикаторами — плывущими частицами, специально пущенными в воду. Важную роль играет подводное стереофотографирование и при исследовании явлений кавитации перемещающихся под водой предметов, работающих винтов. Цветные стереоснимки донных поверхностей всевозможных водоемов, сделанные на разных глубинах, в сочетании с пробами грунта этих мест представит большой интерес не только для геологов, но и для биологов.

88



Подводный фотограф с импульсным осветителем в Японском море. Лампа осветителя укреплена на гибком кронштейне

Фото автора



10. *Artemia salina*. Suure eduga võiks kasutada ainuraksete ja sõudiklaste kõrval soolavähi *Artemia salina* vähikvastseid, mida esineb suurel arvul NSV Liidu soolastes veekogudes. Näiteks Kara-Bogazis, kus soolaveekogudes nimetatud vähikesed esinevad, munevad nad punakaid väikseid mune, mida lainetega heidetakse veekogu kaldale suurte vallidena. Neid mune võib säilitada aastaid, kuid asetades nad soolasesse vette kooruvad neist õige pea vähikvastsed.

Joon. 55. Soolavähk (*Artemia salina*) a — külgvaade, b — pealvaade

Et saada *Artemia salina* vähikvastseid, lisatakse 5—6 liitrile veele 50 g keedusoola ja lastakse sinna sisse teelusikatäis soolavähi mune. 25—30° C juures kooruvad juba 24 tunni pärast vähikvastsed. Neid vastseid söövad suure isuga kalamaimud. Kuna nad magevees elavad lühikest aega, tuleb neid akvaariumi lasta hulgal, mida kalad suudavad ühel toitmiskorral süüa. Et nimetatud vähkide vastsed kasvaksid suuremaks, tuleb soolaveega nõu asetada päikese kätte ja kui nõu seinale tekib vetikatekord, lastakse sinna soolavähi vastsed, et neist võiksid välja kasvada vähid (suurusega kuni 1,5 cm) ja isegi paljuneda. *Artemia salina* mune tuleb hoida hästisuletud purgis.

11. Muud toidud. Noorte kalade toitmiseks on võimalik kasutada ka seenesääsklaste ja väikeste kärbeste vastseid. Seenesääsklaste vastseid võime seentes leida nii suvel kui ka sügisel külluses. Ka mürgistes seentes leiduvaid vastseid võib kasutada ohutult kalade toitmiseks. Et vastseid seentest kätte saada, lõigatakse seened viiludeks ja pannakse need veega täidetud nõusse. Tõugud ronivad seenelõikudest välja ja neid võib pintsetiga nõu põhjast korjata ja sööta kaladele.

Lehetäisid söövad suure isuga kalad, kes veepinnalt haaravad toitu (*Aplocheilus, Nannostomus* jt.).

Joon. 56. Teineteise peale käivad elustoidu sorteerimise sõelad

Kalade aklimatiseerimine, paljundamine ja aretamine

1. Kalade aklimatiseerimine. Akvaariumikalad on pärit väga erinevatest geograafilistest ja klimaatilistest oludest. Looduslikes veekogudes on vesi nii keemilise koostise, hapnikusisalduse, temperatuuri kui ka veekogudes leiduva kalatoidu, kudemispaikade jm. osas üsna erinev. Kärestikulise jõe vesi on külmem ja hapnikurikkam, seisuveekogud on soojema veega, kuid hapnikuvaesemad jne. Kuidas ka akvarist ei sooviks ega püüaks luua ning järele aimata akvaariumis looduslikke tingimusi, ei suuda ta siiski täielikult matkida loodust selle mitmekesisuses.

Lähtudes veekogude tüübist ja kalavete erinevustest, tuleb aklimatiseerimiseks valida kalu esialgu seisuveekogudest, kuna neis esinevad looduslikud komponendid on kõige lähedasemad akvaariumi tingimustele. Aeglaselt voolavate jõgede kalad kohanevad halvasti akvaariumis, kuid ebaedukaim on aklimatiseerimistöö kiire vooluga vetest pärit kalaliikidega. Katsed on aga näidanud, et suur osa kalaliike suudavad kohaneda ka väiksema hapnikusisaldusega vees kui see on tavaliselt looduslikes veekogudes.

Akvaariumi paigutatud looduslikest veekogudest võetud kalad puutuvad kõige muu harjumatu kõrval kokku ka harjumatu toiduga. Kui kalad looduslikes tingimustes toituvad erinevalt, siis akvaariumikaladele anname kõigile sama toitu. Paljud akvaristid ei kanna veel küllaldast hoolt, et akvaariumikalad saaksid elus- ja muud mitmekesist toitu. Piirdutakse peamiselt kuivatatud vesikirpudega. Kalade muutunud elutingimused, muuhulgas tähtsama tegurina toit, muudavad nii kalade väliskuju kui ka kogu nende organismi. Seejuures kalad kas kohanevad uute elutingimustega, või kui me ei suuda neile luua vastuvõetavat keskkonda, hukkuvad. Nii hakkab mõrukas ehk kibekas (*Rhodeus amarus*) akvaariumis kängumа juba teises põlves (N. F. Zolotnitski järgi). Kalal kaob värvierksus, ta muutub nõrgaks ja paljuneb halvasti. Lähtudes eeltoodust tuleb aklimatiseerimiseks võtta kalaliike, kes suudavad kergemini kohaneda akvaariumi tingimustega. Kalade elu põhjalikumal jälgimisel ja sügavamal tundmaõppimisel ning akvaariumi tehniliste tingimuste täiustamisel võime aklimatiseerimistööd jätkata juba nõudlikumate ja tundlikumate kalaliikidega.

2. Akvaariumikalade paljundamine. On palju kalaliike, kelle juures paljundamine ja aretus (aretuse all mõistame uute vormide aretamist ja maimude kasvatamist terveteks, tugevateks ja ilusateks kaladeks) on äärmiselt lihtne ja ei nõua akvaristilt erilist hoolt, näit. elussünnitajad hammaskarplased. Ka mõningate kudejate liikide hulgas on kalu, kelle paljundamine ja aretamine ei nõua erilisi tingimusi ega kogemusi, näit. makropoodid, guraamid jt. Seevastu nõuab aga enamik kalaliike paljundamiseks ja aretuseks oskuslikku kätt ja mõned liigid seavad isegi suuri

247

Разворот. «Аквариум». Таллин, Эстонское государственное издательство, 1963

Для современных конструкторов верстки научных изданий характерны как симметричные, так и асимметричные схемы построения, но наибольшего разнообразия можно достигнуть при «смешанном» приеме, который дает широкий простор как для раскрытия разного содержания и смысловых интонаций текста, так и для тактичного проявления вкуса и индивидуальных склонностей организаторов макета. Безусловный интерес представляет развивающийся в настоящее время прием модульного построения макета изданий, поэтому описанию этой системы следует посвятить специальное исследование.

Создание новых форм, логическое осмысливание содержания в оформлении, умение правильно использовать положительные находки в других типах изданий — все это сложные творческие задачи для художников книги. Сам процесс развития науки искусства книги также поможет по-новому оценивать вопросы конструирования книги. Тема верстки научных изданий — большая и сложная и, безусловно, нуждается в более специальном и подробном изложении.



В. ТООТС

ВЫСТАВКА ЭСТОНСКОГО ШРИФТОВОГО ИСКУССТВА

Желание написать красиво вольно или невольно проявляется в каждом почерке. Однако от хорошего почерка до искусства шрифта еще очень далеко. Техническое мастерство при оформлении шрифта — очень важное, но далеко не единственное условие. И, безусловно, шрифт — не только практическое средство для чтения. От шрифта требуется не только удобочитаемость, он выполняет свое назначение тем полнее, чем сильнее он воздействует на эмоциональное восприятие читателя. Чрезмерно интеллектуальное изобразительное искусство оставляет нас равнодушным, то же самое мы наблюдаем и в шрифте.

Шрифт, как один из старейших видов искусства вообще, в самых различных стилях пережил все эпохи в истории искусства. Были времена, когда искусство это находилось в расцвете, встречались периоды, когда наблюдался его спад. В наше же время вопросы художественного шрифта приобретают особое значение.

Буквенные формы в далеком прошлом выработались на принципе применения ширококонечного тростникового или птичьего пера. На этой же основе стабилизировались и соотношения толстых и тонких линий в буквах. В наше время к упомянутым средствам написания прибавилось еще стальное перо, но принципы его применения остались прежними. Ширококонечное перо при правильном использовании всегда контролирует действие пишущего, обеспечивает удобочитаемость шрифта, его стилистическое единство и ритм, декоративность и контрастность, а также дает возможность проявиться индивидуальности автора.

Эстонские художники шрифта в своей творческой работе исходят из самого процесса написания, употребляя при этом вышеупомянутое ширококонечное перо. Они представляют в этом отношении исключение из опыта других республик, где практикуется рисование шрифтов, даже тех, которые пишутся пером.

ABCDE
FGHIJKL
MNOP
QRSTUV
WXYZ
ÕÄÖÜ.?,!=

В. Варе. Плакат. 1961 *(слева)*
В. Тоотс. Алфавит. 1964

Традиции эстонского шрифтового искусства уходят своими корнями в прошлый век, к тому времени, когда эстонские мастера занялись разработкой каллиграфического письма. Первым профессиональным шрифтовым графиком можно считать Кристофа Треуманна, работавшего в начале XX века. Преподавательская деятельность этого мастера выходила даже за пределы страны. Его ассистентом на курсах шрифта был Теодор Уссисоо, который впоследствии стал неустанным пропагандистом шрифтового искусства. В 1921 году был издан первый учебник по работе широкоroutконечным пером — «Плакатный шрифт деревянным пером», написанный Уссисоо. В 1934 году к нему прибавилась книга «Декоративный плакатный шрифт» Эдуарда Кана. И хотя оба эти издания не лишены недостатков, они во многом содействовали ознакомлению с искусством шрифта.

Основоположником эстонского шрифтового искусства стал Гюнтер Рейндорф. Этот мастер хорошо знает историческое богатство шрифта и умеет слить его воедино с требованиями времени.

Г. Рейндорф учился в Петрограде у Штиглица. Свою педагогическую деятельность он начал в Эстонии в 1922 году. Шрифт изучал он самостоятельно, и через его работы наше поколение графиков шрифта познакомилось с учением основоположника современного искусства шрифта англичанина Эдварда Джонстона. Большая часть творческой деятельности Гюнтера Рейндорфа прошла в буржуазное время. Но только в советское время искусство шрифта стало превращаться в один из массовых видов искусства.

Развитие эстонской шрифтовой графики связано с традициями латинской. Наряду с антиквой большую роль в ранние времена играла готика; в определенной степени традиции различных готических стилей проявляются и в настоящее

С. Лийберг. Оформление конверта для пластинки. 1964

Я. Ензен. Почетная грамота

М. Лаарман. Обложка. Гравюра на дереве. 1947

Г. Рейндорф. Инициалы. 1944 (справа)





Kallis seltsimees
OSKAR LUTS!

Eesti Nõukogude Kirjanike Liit tervitab Teid südamest Teie 60. sünnipäeva puhul.

Eesti rahvale on Teie kirjanduslik looming andnud väga palju elujaatavat ja väärtuslikku. „Kevade" ja teised Teie teosed on leidnud vaimustatud lugejaid eriti meie noorsoo mitme põlvkonna hulgas.

Näha rahvast ja kirjutada rahvale — see austamisvääriline ja eeskujulik põhimõte on kandnud Teie loomingu väärtuslikku tuuma. See põhiline hoiak on tõstnud Teid meie kõige rahvalikumate, kõige enam armastatud kirjanike hulka.








время. В рисованных эстонскими художниками шрифтах антиквы мы видим, что основная форма букв по своему характеру очень близка букве, написанной ширококонечным пером. Художники хорошо владеют классическими стилями, и поэтому относительно мало встречается нелогичных решений, так же как бессмысленных экспериментов.

Нужно отметить, что помимо Гюнтера Рейндорфа и другие мастера старшего поколения, такие, как Мярт Лаарман, Феликс Вальдвере и Ян Ензен, изучали шрифт самостоятельно. То же самое можно сказать и о художниках среднего поколения. Новая смена пополняется не только художниками, окончившими специальные учебные заведения. Систематически проводятся семинары и лекции для других художников, в среде которых наблюдается живой интерес к изучению искусства шрифта.

* * *

Чтобы получить представление о шрифтовой графике Советской Эстонии и еще более популяризировать эту отрасль, секция книжной графики Союза художников Эстонской ССР провела с 21 октября по 15 ноября 1964 года выставку шрифтового искусства, в которой приняли участие 45 художников и где было представлено 824 работы.

Центральное место на выставке занимали книжные витрины. В книжном искусстве шрифт имеет решающее значение, поскольку без красивого шрифта не может быть красивой книги. Представителями академической архитектоники книги в Эстонии являются Гюнтер Рейндорф, Пауль Лухтейн и Александр Коэметс. Большинство, однако, во главе с Паулем Рээвером, Хейно Керсна и Сильвией Лийберг культивирует свободную, броско декоративную, колоритную по шрифту книгу. Этого направления придерживается также и новое поколение. Из мастеров гравюры на дереве следует отметить Мярта Лаармана, оформляющего книги эстонских классиков в чисто шрифтовом решении, с сюжетным инициалом. Его работы захватывают читателя своим лирическим подтекстом и глубокой эмоциональностью.

Жирный рубленый шрифт, созданный молодыми художниками Хельдура Ларетея и Хенно Аррака, интенсивен и лапидарен.

Ценным дополнением к книжной экспозиции были книги рукописные. Эти уникальные произведения, доказывающие глубокую любовь художников к книге как к произведению искусства, оформляли Феликс Валдвере, Пауль Лухтейн и Мярт Лаарман [1].

---

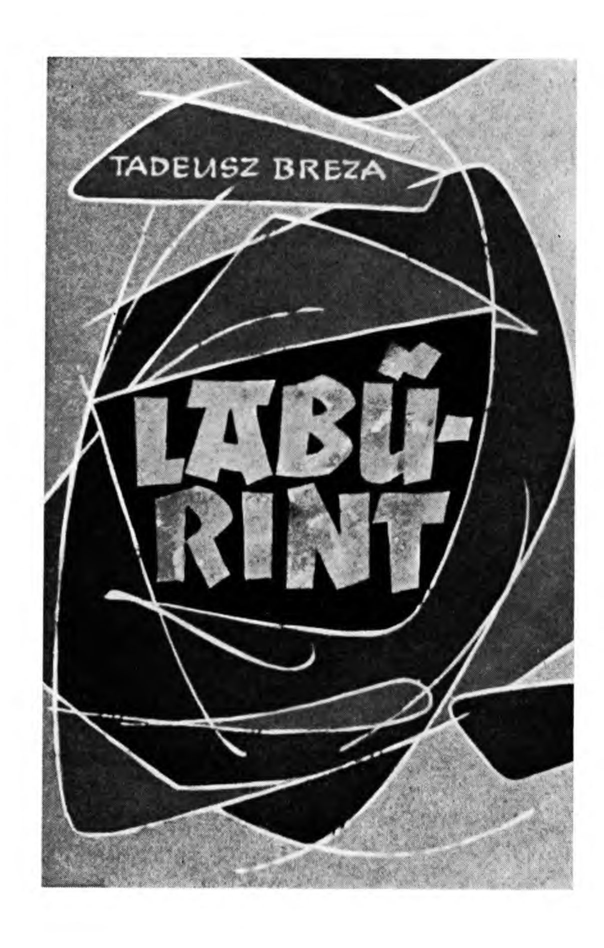
[1] На выставке разнообразно и обширно экспонировались работы художника Виллу Тоотса. Наряду со многими другими произведениями были представлены созданные художником книги: первая в Эстонии — книга-учебник шрифтов «Tänapäeva kiri» (Таллин, 1956) и «300 burtu veidi» (Рига, 1960). — *Ред.*

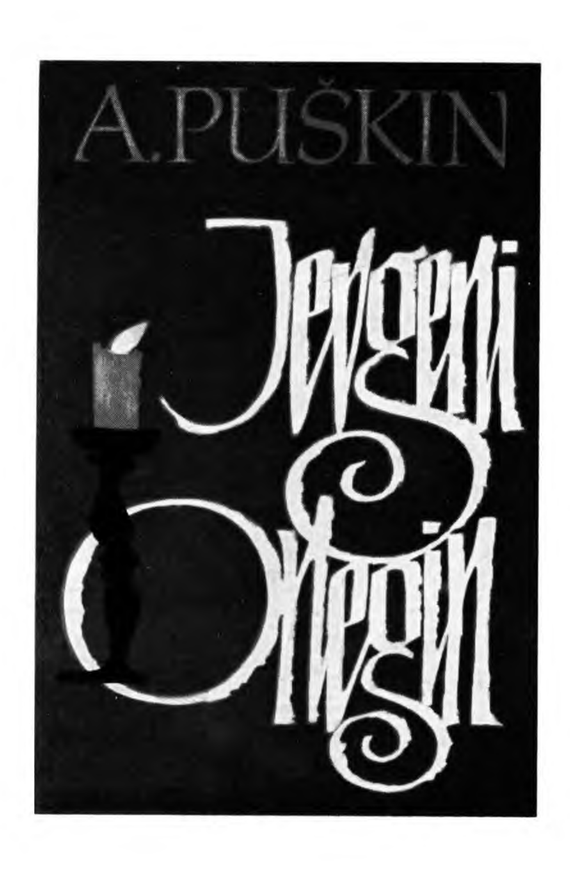
KOMMUNISMI
VÕIT
OLENEB
INIMESTEST,
JA KOMMUNISMI
EHITATAKSE
INIMESTE JAOKS



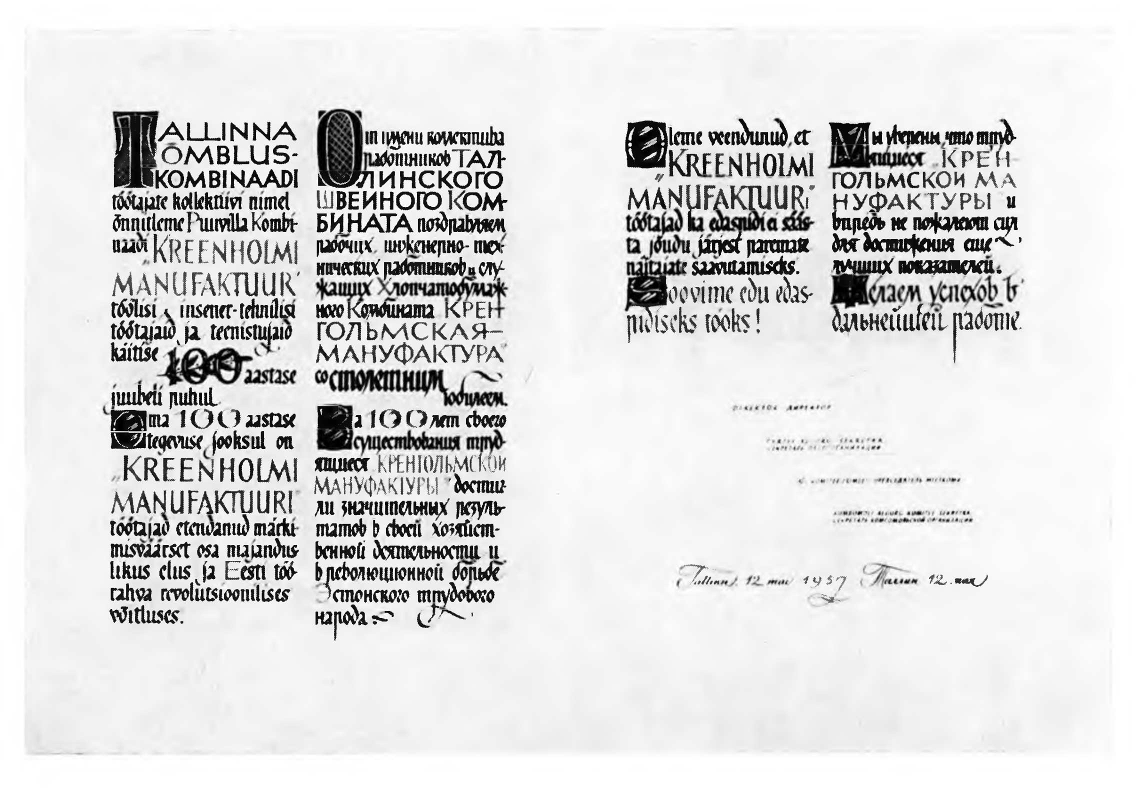
Х. Аррак. Цитата. Гравюра на линолеуме. 1963

В. Тоотс. Суперобложка. Т. Бреза. «Лабиринт». Эстонское государственное издательство, 1964





С. Лийберг. Суперобложка. А. Пушкин. «Евгений Онегин». Эстонское государственное издательство, 1965



Tallinna Õmbluskombinaadi töötajate kollektiivi nimel õnnitleme Puuvilla Kombinaadi „Kreenholmi Manufaktuur" töölisi, insener-tehnilisi töötajaid ja teenistujaid käitise 100 aastase juubeli puhul. Oma 100 aastase tegevuse jooksul on „Kreenholmi Manufaktuuri" töötajad etendanud märkimisväärset osa majanduslikus elus ja Eesti töörahva revolutsioonilises võitluses.

От имени коллектива работников Таллинского швейного комбината поздравляем рабочих, инженерно-технических работников и служащих Хлопчатобумажного Комбината Кренгольмская мануфактура со столетним юбилеем. За 100 лет своего существования трудящиеся Кренгольмской мануфактуры достигли значительных результатов в своей хозяйственной деятельности и в революционной борьбе эстонского трудового народа.

Oleme veendunud, et „Kreenholmi Manufaktuuri" töötajad ka edaspidi ei säästa jõudu järjest paremate näitajate saavutamiseks. Soovime edu edaspidiseks tööks!

Мы уверены, что трудящиеся Кренгольмской мануфактуры и впредь не пожалеют сил для достижения еще лучших показателей. Желаем успехов в дальнейшей работе.

Tallinn, 12. mai 1957 Таллин 12. мая

П. Рэвеер. Почетная грамота



П. Рэвеер. Экслибрис. 1958



Х. Керсна. Страница из почетной грамоты. 1964

ABCDEFGHIJKLMN
OPRSTUVXYZ



П. Рэвеер. Алфавит. 1962

Х. Витсур. Плакат. 1956

Наряду с книгами на выставке в интересных экспонатах была представлена «свободная» шрифтовая графика. В многочисленных примерах художники демонстрировали свою виртуозность, высокое чувство композиции и цвета, фантазию, изобразительность, пользуясь как многими известными, так и лично ими созданными стилями.

Интересной и широко распространенной формой шрифтовой графики в Эстонии является «почетный адрес», встречающийся и в форме книг и в виде свитков. И в их оформлении заметен сдвиг. Орнаментика и так называемая «академическая направленность» уступает место простому, свободному и динамичному решению. Особо радуют в этом направлении работы Хейно Керсна и Сильвии Лийберг.

Обширно экспонировалась разнообразная прикладная графика — пригласительные билеты и поздравительные открытки, этикетки, обертки, торговые и фирменные знаки, реклама. Не меньшим количеством были представлены экслибрисы, исполненные только шрифтом. В Эстонии экслибрисы очень популярны, и художники шрифта сделали этот графический жанр еще более разнообразным.

Со вкусом исполнены и представленные на выставке телевизионные титры Гуйдо Паньта.

Интересны заголовки различных периодических изданий, благодаря которым можно наглядно представить, сколько различных решений имеется в арсенале художников! Такое многообразие естественно, так как где еще, как не в журналах и газетах требуются все новые и новые броские заголовки, которые компенсировали бы малый выбор акцидентного шрифта. Кроме нескольких упомянутых художников, здесь следует отметить Хуго Ааса, Калью Паюпуу и Вальтера Палувера.

Хорошие шрифтовые плакаты исполнены Паулем Реевером и Хейно Керсна, Валентином Варе, Хендриком Витсуром и другими. Плакатисты обязаны повсеместно и последовательно бороться с «бесчувственным», механически моделированным гротеском, шрифтом, который стал штампом плаката во многих странах. За последнее время наряду с ширококонечным пером и ширококонечной кистью находят применение свободные и размашистые шрифты, выполненные акварельной и тупоконечной кистью. Интересные шрифтовые плакаты в этом плане сделал Эндель Пальмисте. Подобные шрифты, выполненные кистью, встречаются иногда и в книжной графике.

* *

Первая республиканская выставка шрифта в Таллине вопреки ожиданиям посещалась очень активно, и было предложено экспонировать ее и в братских республиках.

12 ноября 1964 года на выставке состоялась творческая встреча художников-шрифтовиков, в которой приняли участие мастера шрифта, среди них — известные художники из центров шрифтового искусства нашей страны. Это был первый подобный творческий форум. С интересными докладами выступили как эстонские художники, так и гости. Многие выступавшие выразили пожелание, чтобы такие встречи превратились в традицию и чтобы они стимулировали развитие этой хотя и узкой, но весьма необходимой и перспективной отрасли искусства.



Г. ОСТРОВСКИЙ

ОБРАЗЫ «ЛЕСНОЙ ПЕСНИ»

Аналогия иллюстратора с музыкантом-исполнителем достаточно известна. Одно и то же произведение по-разному звучит в исполнении различных пианистов или дирижеров. Одна и та же литературная первооснова — скажем, «Мертвые души» или «Легенда о Тиле Уленшпигеле» — очень различно, а нередко и полярно противоположно «аранжируется» художниками. Сравнительный анализ работы художников над одним и тем же произведением дает интересный материал для раздумий о самой природе творчества иллюстраторов книги.

Драма-феерия «Лесная песня» (1911) — лучшее и, пожалуй, наиболее популярное произведение замечательной украинской поэтессы Леси Украинки. В переводе М. Исаковского оно стало достоянием русского читателя. Начиная с 1918 года «Лесная песня» не раз ставилась на сцене украинского театра (художники-оформители И. Бурячок, М. Драк, А. Петрицкий, Ф. Нирод, А. Волненко и другие); на ее основе был создан кинофильм (1961), опера В. Кирейко, балеты М. Скорульского и Г. Жуковского. К образам ее неоднократно обращались многие украинские скульпторы (Т. Бриж, Д. Крвавич, Я. Ряжба, А. Нименко), живописцы (И. Левитская, В. Грузина), керамисты (И. Коломиец, М. Беляев, В. Щербина, М. Кордияка). Львовской художнице С. Караффе-Корбут принадлежит своеобразная серия линогравюр по мотивам «Лесной песни». Увлекались этим произведением и многие художники-иллюстраторы.

Первым иллюстративным циклом к драме Леси Украинки явились гравюры Елены Борисовны Сахновской (1902—1958). Творчество Сахновской еще не стало, к сожалению, объектом монографического исследования, а между тем в ее лице советское искусство имело самобытного мастера, пользовавшегося заслуженным признанием. Ее иллюстрации к произведениям Л. Украинки, Т. Шевченко, Н. Го-



Е. Б. Сахновская. Фронтисписы к I действию *(слева)* и ко всей книге. Л. Украинка. «Лесная песня». Государственное издательство Украины, 1930

голя, В. Курочкина, П. Панча, И. Микитенко, станковые серии «Женщина в революции», «Киев 1944 года», «Старый Львов» и другие по праву вошли в число лучших произведений, созданных украинскими графиками.

Как художник Сахновская непосредственно примыкает к блестящей плеяде мастеров гравюры на дереве, выдвинувших в 20-х годах советскую ксилографию на первое место в Европе. В ее гравюрах в различные периоды ощущается воздействие В. Фаворского, А. Кравченко, П. Павлинова и других, собственно, не столько влияния, сколько общие принципы советской гравюры той поры: глубокая содержательность, целенаправленная работа не только над иллюстрациями, но и над конструкцией и художественным образом всей книги как целостного произведения литературы, графического и полиграфического искусства, пристальное внимание к специфике материала и выразительным возможностям гравюры на дереве. Все эти качества, претворенные в сложном и своеобычном сплаве яркой творческой индивидуальности, выступают уже в ее первой значительной работе — гравюрах к «Лесной песне» Л. Украинки, которые были исполнены молодой художницей в 1929 году, сразу же после окончания Киевского художественного института [1].

Архитектоника книги четкая и простая: гравированная обложка и пять фронтисписов — ко всей книге, прологу и каждому из трех действий. Каждый раздел начинается художественной буквицей и завершается концовкой. Все эти немного-

[1] Отдельные издания: Харьков—Киев, Госиздат УССР, 1930; там же — на немецком языке и с другой обложкой, 1931. Выставки: «Современная украинская графика» (Львов, 1932), выставка советского искусства (Копенгаген, 1933).





численные элементы книжного оформления органично спаяны между собой, образуя цельный конструктивный костяк книги.

Уже первая иллюстрация вводит нас в своеобразный романтический мир сказки — феерии Леси Украинки — дремучий лес, леший-лесовик — полудерево, получеловек с руками и ногами в виде корней и ветвей, лесная русалка Мавка, почти сросшаяся с деревом, и реальные люди — крестьянский паренек Лукаш и старый, мудрый дядя Лев. Следующая иллюстрация — лесное озеро, русалка и водяной.

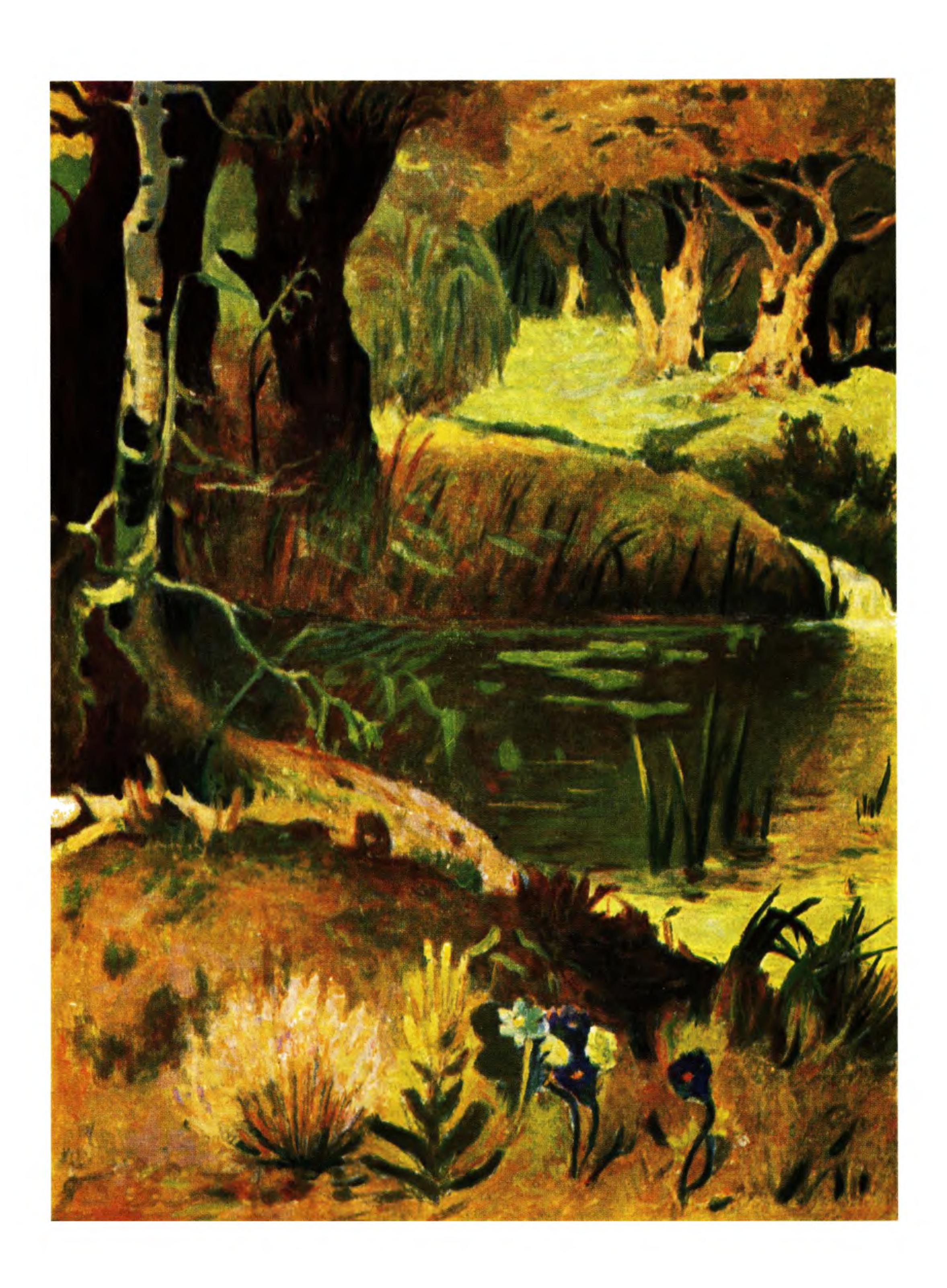
Вслед за этой развернутой экспозицией Сахновская раскрывает перед читателем основные моменты драматического действия: завязка — зарождение любви Мавки и Лукаша, кульминация — конфликт между Мавкой, с одной стороны, матерью Лукаша и Килиной — с другой, и трагический финал — гибель Мавки у порога хаты Лукаша и торжествующие силы зла: «черт-куц и потерчата».

Тесное переплетение реального и сказочного начал в одной сюжетной линии поставило художницу перед сложной стилистической задачей. Сахновская в соответствии с самим духом и образно-поэтическим строем драмы находит верное решение, отказываясь как от необузданной фантастики, столь чуждой украинскому фольклору, так и от бытового этнографизма. Ведь это не бытовая пьеса, а именно драма-феерия, в которой фольклорные мотивы и реалистические наблюдения сливаются в сложном сплаве философских обобщений и лирических откровений. Непримиримое противоречие высокой человеческой мечты о любви, свободе и счастье

Е. Б. Сахновская. Фронтиспис ко II действию Л. Украинка. «Лесная песня». Государственное издательство Украины, 1930

Е. Б. Сахновская. Фронтиспис к прологу. Л. Украинка. «Лесная песня». Государственное издательство Украины, 1930

И. С. Ижакевич. Фронтиспис. Л. Украинка. «Лесная песня». Государственное литературное издательство Украины, 1937 *(справа)*



с низменностью обывательского корыстолюбия и собственнической морали — таков пафос пьесы Леси Украинки и иллюстраций Е. Сахновской. С особой силой выступает этот конфликт во фронтисписе ко второму действию. Образам матери, Килины, обрисованным художницей с осязаемой достоверностью и даже с известной сатирической заостренностью, противостоит Мавка — самоотверженная и бескорыстная в своей душевной чистоте.

Но Мавка не одинока. На ее стороне вся природа. Нива зрелых хлебов, просторы дальних планов и мощные потоки живительного света, льющиеся с неба, — это союзники Мавки в ее борьбе и как бы реальные действующие лица драмы. Активную роль играет пейзаж во всех иллюстрациях художницы — лирически спокойный в первых сценах, безысходно трагический в финале.

Сахновская и не делает какого-то принципиального различия между одушевленной и неодушевленной природой, миром фантастики и житейской прозой. Деревья, озеро, русалки, волынские крестьяне, поля, холмы, злыдни, лешие живут одной жизнью — волнуются, радуются, горюют, прекрасно понимая друг друга. Не случайно Лукаш говорит Мавке: «Что ж, ты совсем такая, как девушка... Нет, лучше — словно панна». И действительно, в гравюрах Сахновской лесная русалка выступает как вполне реальная девушка, и только громадные наивные глаза, косы до пят, длинная рубашка да прядь волос, напоминающая веточку, отличают ее от обычных деревенских девчат. Тема волынской природы и Мавки — как ее неотъемлемой части — красной нитью проходит сквозь весь иллюстративный цикл. По выражению одного из критиков, Сахновской удалось найти «песенное созвучие» между одухотворенной природой и человеком, и в этом — один из секретов обаяния ее гравюр.

Лейтмотив природы аранжируется тонко гравированными буквицами — миниатюрными прелюдиями к тексту — и концовками. В этих гравюрах природа выступает не безразличным, отвлеченным фоном, а носителем эмоционального и в то же время национального начала. Идея драмы, ее сюжет, действие, чувства и переживания персонажей, фантастические существа и реальная природа — все это слито в цельный, единый образ книги.

Иллюстрации Сахновской — произведение зрелого мастера, владеющего богатым арсеналом выразительных средств. Художница свободно и изобретательно оперирует широкой и гибкой шкалой ксилографического штриха, сильными светотеневыми контрастами, выразительностью линии. Ее гравюры покоряют красивым серебристым тоном, ощущением волынских просторов, насыщенных светом и воздухом. Сахновская не терпит приблизительности; она внимательна к деталям, но в то же время нигде не впадает в натуралистическую мелочность. В полную силу используя специфическую условность ксилографии, выразительные возможности дерева как материала гравюры, она находит те приемы, которые отвечают задаче реалистического воплощения сказочных образов и ситуаций «Лесной песни».

Иллюстрации Сахновской адекватны поэзии Леси Украинки, и кажется, что чеканные строки драмы, лирические монологи и народные песни ее героев, ее эмоциональная настроенность непосредственно выражаются в упругом ритме и гармонии штрихов, в четких линиях и общем серебристом тоне ее гравюр.

А между тем художница редко буквально следует авторским ремаркам, позволяя себе отступать от них во второстепенных деталях. Основное качество этих иллюстраций Е. Б. Сахновской — самостоятельный творческий подход к поставленной задаче, претворение в убедительных зрительных образах не столько сюжетной канвы, сколько стиля и всего образно-поэтического лада, литературной первоосновы, психологическая и одновременно реалистически предметная достоверность персонажей и окружающей их обстановки.

Вслед за Е. Сахновской к «Лесной песне» обратились и другие иллюстраторы: народность драмы, ее романтичность и национальное своеобразие привлекали художников. В 1936—1937 годах над рисунками к новому изданию пьесы Леси Украинки[1] работает один из старейших украинских графиков и живописцев И. С. Ижакевич (1864—196?).

Плодовитый иллюстратор Н. Гоголя и Т. Шевченко, И. Франко и М. Коцюбинского, Г. Квитко-Основяненко и И. Котляревского, Ижакевич — выдающийся мастер книжной графики, знаток и бытописатель украинской деревни. В своих иллюстрациях Ижакевич выступает как последовательный реалист, остроумный наблюдатель жизни. Лучшие его иллюстрации отличает живой, мягкий, типично украинский юмор, верность в изображении главного и деталей, проникновение в замысел писателя.

И все же при всем своем уважении к Ижакевичу мы позволим себе не согласиться с критиками, причисляющими его иллюстрации к «Лесной песне» к достижениям маститого художника.

По складу своего дарования Ижакевич всегда был жанристом, интересным и занимательным рассказчиком. Героический эпос, психологическая драма, сказка, легенда, мир вымысла и фантастика — эти грани художественного творчества лежали, по-видимому, вне сферы его таланта.

Иллюстрации к «Лесной песне», выполненные в излюбленной Ижакевичем технике — гризайли, трактованы им в привычном бытовом плане. Не случайно наиболее интересный лист — иллюстрация ко второму действию, изображающая мать Лукаша и Килину. Правда, философский подтекст этой сцены остался до конца не раскрытым, но действующие лица привлекают своей несколько язвительной и жизненно наблюденной характеристикой. Что же касается других образов — Лукаша, дяди Льва и особенно сказочных — Мавки и лешего, то они не удовлетворяют именно своей приземленностью и жанровой обыденностью. Кстати сказать, в своих эскизах к иллюстрациям, исполненных углем в 1936 году, Ижакевич ближе подошел к решению творческой задачи: они более непосредственны, эмоциональны и драматичны, нежели законченные иллюстрации.

Наиболее сильная сторона цикла Ижакевича — пейзажи, хотя и здесь художник не везде достигает той одухотворенности и очарования, которыми дышит природа в пьесе Л. Украинки. Но все же суперобложка, фронтиспис и иллюстрации вводят нас в поэтический мир украинской природы.

Если говорить о дальнейшем новом слове в иллюстрировании «Лесной песни», то речь здесь должна идти о произведениях одного из ведущих украинских художников — М. Г. Дерегуса.

В творчестве Дерегуса — живописца, офортиста, иллюстратора Н. Гоголя, Л. Толстого, Т. Шевченко, И. Котляревского, М. Вовчка, Н. Рыбака, народных дум и песен — всегда преобладали героико-романтическое и лирическое начала. Влюбленный в природу и людей родного края, Дерегус являет собой пример действительно национального украинского художника. Образы Леси Украинки оказались органически близкими и созвучными его сокровенным творческим устремлениям.

К «Лесной песне» Дерегус обращался дважды — в 1949 и 1958—1959 годах. Первая серия иллюстраций была опубликована в книге[2], вторая осталась в виде цикла офортов и монотипий.

---

[1] Леся Українка. Лісова пісня. Київ, Держлітвидав, 1937. Иллюстрации И. Ижакевича; форзац и обложка В. Гагенмайстера.

[2] Л. Українка. Лісова пісня. Київ, Держлітвидав, 1950. Иллюстрации М. Дерегуса, оформление В. Хоменко.



И. С. Ижакевич. Иллюстрация ко II действию. Л. Украинка. «Лесная песня». Государственное литературное издательство, 1937

М Г. Дерегус. Иллюстрации к I и III действиям. Л. Украинка. «Лесная песня». Киев. Государственное литературное издательство, 1950 *(справа)*

Книга построена художником очень логично и конструктивно: фронтиспис, заставка и концовка к прологу; страничная иллюстрация, заставка и концовка — к каждому из трех действий. Фронтиспис сделан акварелью, остальные рисунки тушью и углем, заставки и концовки — с добавочным голубым цветом.

Но в плане художественного, образного решения этот иллюстративный цикл исполнен весьма неровно. Верно и интересно намечены характеры Мавки — нежной и наивной, глубоко и искренне страдающей, и грубой, вульгарной Килины. Однако если брать серию в целом, то она кажется несколько вялой и статичной. Действию словно недостает драматургической пружины, а водоворот страстей, напряженность конфликтных ситуаций подменяется чуть сентиментальной размягченностью. Самое уязвимое место — образ главной героини, Мавки. В ней не чувствуется внутреннего развития: с начала и до конца Мавка остается любящим или страдающим, но всегда пассивным существом. А ведь в трактовке Леси Украинки Мавка не просто приемлет удары жестокой судьбы, но по-своему борется за свою любовь, отстаивает свое право на счастье.

Спустя десять лет Дерегус вновь возвращается к «Лесной песне» и создает по ее мотивам несколько офортов и монотипий.

Даже если бы художник больше ничего не создал, кроме монотипии «Мавка», то и тогда его героиня осталась бы одним из самых поэтических женских образов в украинском графическом искусстве. В ней есть необычная красота, сказочность и одновременно полнокровная реальность, душевная чистота, способность на большую любовь и большую жертву, внутренняя сила и энергия. Это настоящая Мавка из драмы Леси Украинки и в то же время новая, увиденная глазами большого художника, создавшего глубоко продуманный и прочувствованный образ украинской девушки. Монотипия исполнена с артистизмом многоопытного колориста и рисовальщика.



Интересно сопоставить две иллюстрации ко второму действию — рисунок 1949 года и офорт 1958 года. Первый — несомненно лучший в серии, и все же сравнение с офортом, безусловно, в пользу последнего. Собственно, Дерегус почти буквально повторил свой старый рисунок; изменения, на первый взгляд, не очень существенны, но они оказались решающими. Выразительные средства становятся более экономными, лаконичными, композиция — лиричнее, штрих, несколько вялый в рисунке, приобретает внутреннюю динамичность. Природа словно обрела живую, тонко чувствующую душу. Казалось бы, совсем незначительная деталь: в рисунке волосы Мавки заплетены в косу (впрочем, именно так указано в авторской ремарке), а в офорте они распущены и упали на лицо, и сразу же вместо крестьянской девушки, столь знакомой нам по дерегусовским офортам и монотипиям к произведениям Т. Шевченко, предстала перед зрителем лесная русалка.

И, наконец, еще одна, последняя по времени капитальная работа на этот раз не украинского, а русского художника, живущего в далекой Киргизии — Л. А. Ильиной [1].

Ученица В. Фаворского, М. Родионова и П. Павлинова, Ильина известна как один из наиболее талантливых мастеров советской станковой и книжной графики. Многие ее иллюстрации, и в частности к произведениям киргизской литературы, серии станковых эстампов, — «Слово о киргизской женщине» и другие, многочисленные путевые зарисовки вошли как значительные произведения в советскую послевоенную графику. Для всего ее



[1] Л. Украинка. Лесная песня. М., Гослитиздат, 1960. Для полноты картины следует упомянуть следующие издания: Л. Українка. Вибрані поезії. М., Детгиз, 1945; «Лесная песня». М., 1946, украшенные орнаментальными заставками, концовками и шмуцтитулами Г. Фишера; «Лесная песня». М., Гослитиздат, 1953, с фигуративной обложкой В. Смирнова.



Л. Ильина. Распашной титул и разворот. Л. Украинка. «Лесная песня». Гослитиздат, 1960



творчества типичен пристальный интерес к народному характеру: по-видимому, именно эта главная проблема и привела ее к драме Леси Украинки.

«Лесная песня» Л. Ильиной — это прежде всего отличная книга как таковая. Все ее элементы — от формата и суперобложки до последней концовки — тщательно продуманы, соподчинены и объединены в цельный и законченный образ книги. Гравюры-иллюстрации, шмуцтитулы, шрифты, композиционные и полиграфические решения страниц и разворотов отмечены тонким вкусом и художественной культурой.

Безупречно и мастерство Ильиной-ксилографа. Каждая ее гравюра — это чудесная миниатюра; филигранным штрихом обрабатывает она поверхность доски, и оттиск словно изнутри излучает мерцающий, серебристый свет.

Драма Леси Украинки получила под резцом Ильиной своеобразное, не похожее на другие решение. Основное внимание художница сосредоточила на пейзажных мотивах. Природа в ее книге занимает доминирующее положение, определяя образное и эмоциональное звучание почти всех иллюстраций. И хотя ей порой недостает специфически местного полесского колорита, но в целом Ильиной удалось найти верный ключ в иллюстрировании драмы. Это не просто конкретные пейзажи и «портреты местности»; природа здесь активно действующее лицо. Она сказочна, фантастична, и песенно-фольклорное начало пьесы выявлено полно и ярко.

Однако эти бесспорные достоинства обернулись и другой стороной. Природа как-то подавила, заслонила от зрителей героев драмы. Ильина, видимо, и не ставила перед собой задачу показать и раскрыть внутренний мир персонажей, их психологию и страсти, движущие событиями. Фигуры даны лишь силуэтами, и нам остается только домысливать их облик и переживания. В этих виртуозно нарезанных гравюрах не проступает трагизм «Лесной песни» и ее главный драматургический конфликт — та борьба идей, без которой пьеса становится лишь романтической фольклорной сказкой. Все это привело художницу к известной приблизительности образного решения темы. Драма Леси Украинки оказалась затронутой не в своей сердцевине, а как бы по касательной.

Четыре крупных талантливых художника: Елена Сахновская, Иван Ижакевич, Михаил Дерегус и Лидия Ильина — и одна пьеса, вернее, четыре «Лесных песни», ибо интерпретированы они по-разному, в соответствии с индивидуальным складом дарования каждого художника, его вкусами, наклонностями, техникой, наконец, пониманием и трактовкой литературного произведения. В каждой из них есть свои достоинства и недостатки, поиски и находки, удачи и просчеты. Но каждая сюита иллюстраций — плод серьезной и вдумчивой работы художника, его стремления средствами своего искусства глубоко раскрыть и донести до зрителя образы и самый дух драмы Леси Украинки, ее стиль и поэтику, народность и величие идей, вдохновлявших замечательную украинскую писательницу.

М. ПАНОВ

СОВРЕМЕННЫЙ КНИЖНЫЙ ЗНАК



С расцветом искусства книги и книжной графики в последние годы заметно вырос интерес к книжным знакам.

В Воронеже, Краснодаре, Тамбове, Челябинске, Кемерове, Красноярске, Вологде, в далеком Кызыле (Тувинская АССР) и других городах устраивались выставки книжных знаков, обзорные или посвященные отдельным художникам. В прибалтийских республиках ежегодно организуются выставки новых книжных знаков. Такие же выставки с 1958 по 1964 год устраивались в Ленинграде.

Для характеристики широкого общественного интереса к книжному знаку достаточно сказать, что в последней выставке в Ленинграде, в 1964 году, участвовали 237 художников из 48 городов Советского Союза. Увеличилось и количество экспонированных новых книжных знаков: если на первой выставке, в 1958 году, было показано триста экслибрисов, то на последней — уже более тысячи.

Почти все художники-графики пробуют свои силы в экслибрисе. Его специфика — необходимость на весьма ограниченной поверхности сказать и о владельце книг, и о его библиотеке, и в то же время создать графический знак, который гармонировал бы с книгой, украшал ее, вписывался в форзац. Эта особая специфическая художественная задача и привлекает художника.

В 20—30-х годах над книжными знаками работали крупнейшие мастера советской графики: А. И. Кравченко, В. А. Фаворский, П. Я. Павлинов, Д. И. Митрохин, А. П. Могилевский, Н. И. Пискарев, И. Н. Павлов, Н. Н. Купреянов, М. И. Поляков и многие другие художники. Их достижения успешно развивают современные графики.

В Москве в настоящее время много работают над экслибрисами Г. А. Кравцов, Н. И. Лапшин, Е. Н. Голяховский, В. А. Фролов, Н. И. Калита, А. И. Калашников, В. М. Богданов и ряд других художников.



Е. Голяховский. Экслибрис. Москва

И. Юхансоо. Экслибрис. Вяндра

Интересны книжные знаки, гравированные на дереве Г. А. Кравцовым. Кравцов не только художник, но и наблюдательный психолог. Он не приступает к экслибрису, пока не проникнет в характер владельца библиотеки, для которого выполняется книжный знак.

Книжные знаки Кравцова всегда лаконичны, не перегружены излишними деталями. Художник отбирает самое главное, иногда только одну фигуру или предмет, но делает их такими выразительными, что к ним ничего не нужно добавлять.

Особо следует отметить и актуальность книжных знаков Кравцова — он живо откликается на наиболее значительные события современности.

Книжные знаки Е. Н. Голяховского отличаются поэтичностью. На многих изображены целые сценки, пейзажи, цветы, характеризующие интересы владельца книги.

Экслибрисы Н. И. Лапшина, сделанные рукой требовательного мастера, легкие и четкие, хорошо вписываются в поверхность книги. Лапшину близка сельскохозяйственная тематика, ряд его книжных знаков изображает жизнь колхоза.

Разнообразны по содержанию книжные знаки В. А. Фролова. Художник-анималист, он охотно изображает различных зверушек. Его экслибрисам свойственна лиричность, но они могут быть и строгими, проникнутыми революционным пафосом, как, например, экслибрис Вологодской областной библиотеки им. И. В. Бабушкина.

Н. И. Калита — один из немногих художников, успешно применяющих для экслибриса офорт. Его книжные знаки, изящные и красивые, в то же время лаконичны и просты.

Экслибрисы А. И. Калашникова по-молодому свежие и интересные. Его знаки, гравированные на дереве, сделаны со вкусом и по-настоящему графичны.



А. Калашников. Экслибрис. Москва

Почти целиком посвятил свое творчество книжному знаку В. М. Богданов. Им выполнено преимущественно в гравюре на линолеуме более трехсот экслибрисов для людей самых различных профессий, привлекающих современностью темы. На них запечатлены многие события и явления нашего времени — борьба за мир, строительство коммунизма, космические полеты и т. д.

Большой популярностью пользуется книжный знак в Латвии, Литве и Эстонии. Из 1050 новых книжных знаков, представленных на последней выставке в Ленинграде, 463 принадлежали художникам прибалтийских республик.

Среди них выделяются экслибрисы ведущего графика Латвийской ССР Петера Упитиса. Блестящий гравер-ксилограф, он подходит к экслибрисам не менее серьезно, чем к станковым гравюрам, и создает настоящие маленькие шедевры. Продуманная композиция и уверенный рисунок сочетаются в них с чеканным штрихом. Его экслибрисы получили признание не только в СССР, но и среди любителей гравюры многих зарубежных стран.

Очень интересны остроумные мастерские экслибрисы — гравюры на дереве — эстонского графика Рихарда Кальо. Они пользовались заслуженным успехом у посетителей выставки работ художника в Москве в конце 1964 года.

Много значительных экслибрисов создали О. Меднис (Латвия), И. Кузминскис, В. Косцюшка (Литва), Э. Окас, Э. Лепп, И. Юхансоо (Эстония) и другие художники.

Многочисленные и разнообразные по содержанию экслибрисы А. И. Юпатова (Рига) получили название «маленьких новелл». На небольшой поверхности художник виртуозно размещает целые сценки, характеризующие владельцев знаков и их библиотеки.

К. Козловский (Киев), С. Гебус-Баранецкая (Львов), А. Тычина (Минск), В. Ташинский (Краснодар), М. Паньков (Кемерово), Р. Копылов (Н. Тагил), В. Цилосани









А. Глуховцев. Экслибрис. Краснодар

П. Упитс. Экслибрис. Рига

Г. Кравцов. Экслибрис. Москва

Б. Пташинский. Экслибрис. Краснодар

(Тбилиси), Р. Бедросов, А. Мамаджанян (Ереван) и многие другие художники, влюбленные в книгу, успешно работают над книжными знаками.

«Сделайте хотя бы один экслибрис, и за ним непременно последует второй, третий... десятый. Власть этого искусства над художником всесильна!» — говорит один из мастеров экслибриса киевский художник К. Козловский.

Что же характеризует книжные знаки последних лет? Прежде всего — тесная связь с современностью.

Книга прочно вошла в быт советского человека. Теперь многие имеют личные библиотеки, и это находит отражение в развитии искусства книжного знака.

Раньше экслибрисы украшали главным образом книги снобов и любителей-коллекционеров; теперь владельцами книжных знаков стали трудящиеся самых разнообразных профессий — ученые и рабочие, артисты и космонавты, писатели и труженики сельского хозяйства.





В. Фролов. Экслибрис. Москва

К. Козловский. Экслибрис. Киев



Соответственно изменилась и тематика книжных знаков. Вместо декоративных узоров и атрибутов геральдики на экслибрисах можно увидеть и голубя мира, и кремлевские башни, и героев космоса, революционные, индустриальные и сельскохозяйственные мотивы.

Увеличилось число художественных книжных знаков, исполненных для общественных библиотек. Появились книжные знаки заводских и колхозных библиотек, которых раньше среди владельцев экслибрисов не было. Особенного внимания заслуживают книжные знаки московского металлургического завода «Серп и молот» и белорусского колхоза «Рассвет», исполненные Г. Кравцовым.

Стремительный общий подъем культуры страны, огромный интерес и любовь к книге советского человека являются плодотворной почвой для расцвета искусства книжного знака, к которому обращаются многие ведущие советские графики.



В. Тоотс. Экслибрис. Таллин

О. Меднис. Экслибрис. Рига

Т. ВЕБЕР

О РАБОТЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»



Издательство «Художественная литература» имеет хорошие реалистические традиции в области книжного оформления и иллюстрирования. Многие годы здесь работают ведущие мастера книги, а сейчас к ним присоединилась талантливая молодежь, выпускники полиграфического института и институтов имени В. Сурикова и И. Репина. Хочется особенно отметить разнообразие творческих почерков, творческих индивидуальностей создателей образа книги. Среди почти двухсот художников, работающих в издательстве, кроме москвичей, трудятся художники Ленинграда, Украины, Молдавии, Литвы, Латвии, Белоруссии, Киргизии, Казахстана, ряда городов и областей РСФСР. Характерна для лучших художников книги наших дней тяга к содержательности, острой и современной трактовке литературного произведения, стремление к созданию иллюстраций, волнующих читателя, не оставляющих его пассивным. Ведь именно в книге и через книгу с наибольшей яркостью приходят к человеку новые открытия и ви́дение мира.

В иллюстрации и оформлении происходит каждый раз как бы новое рождение литературного произведения, истолкование его образными средствами. И не только как отображение происходящего, но и как глубокое проникновение в самую сущность его содержания, его композиционного строя, стиля, специфики языка автора.

Издательство и художников объединяет стремление создать хорошую красивую книгу, подлинно гуманистическую, выполняющую высокие общественно-просветительские задачи, активизирующие сознание читателя.

Несколько лет уже дебатируется проблема необходимости иллюстрирования художественной литературы для взрослых. Многие искусствоведы Запада считают, что книги эти должны выходить без иллюстраций. Решая этот вопрос, мы прежде всего обязаны прислушаться к голосу многомиллионного читателя, для которого

книга издается. Наши читатели пишут много писем, живо реагируют на появление всякой новинки, но почти всегда письма их заканчиваются убедительными просьбами давать больше иллюстраций в изданиях художественной литературы.

Сейчас уже трудно ограничиться чисто декоративными или орнаментально решенными иллюстрациями. Советский читатель хочет ощутить эпоху, увидеть события, узнать литературного героя — он требует образного раскрытия темы и ждет современной оценки иллюстрируемого произведения. Эти требования складывались постепенно, высказывались в различной форме, но, появившись, они являются обязательными для издателей, призванных служить своему народу, воспитывать и развивать у него чувство прекрасного и справедливого, направлять его вкусы и эстетические стремления в нужное и полезное русло.

Давно прошло то время, когда на книжном рынке был голод и расходилось любое издание. Сейчас внешний вид книги имеет очень большое значение для ее распространения. Книга, кроме того что она дает «пищу духовную», является вещью — предметом, который человек вносит к себе в дом, ставит в шкаф, на книжную полку, кладет на письменный стол. Она становится предметом его окружения, быта. Отсюда повышение требований к качеству материалов, переплетам, суперобложкам, шрифтам, сортам бумаги, общему декору издания. Книга внешне должна соответствовать современному вкусу читателя, служить не только идейным целям, но и воспитывать хороший вкус, повышать культурный уровень народа, приносить эстетическую радость.

Издатели и художники прилагают все больше усилий, выдумки, смелого поиска в искусстве создания такой книги. Необходим в поисках новых форм эксперимент в хорошем смысле этого слова.

Следует расширять ассортименты переплетных тканей, стандарты форматов и переплетов, улучшать качество и количество применяемых наборных и оформительских шрифтов. Ведь ни для кого не секрет, что в отношении материалов и полиграфического исполнения мы пока отстаем от многих стран мира. Это отставание необходимо ликвидировать самым решительным образом, особенно сейчас, когда партия поставила перед нами задачу работать на уровне мировых образцов.

Годовые планы издательства «Художественная литература» составляют 300—350 названий книг, то есть каждый день на прилавках магазинов обязательно должна появляться новая книга, а перед праздниками это количество увеличивается. Сознание масштабов своей работы возлагает большую ответственность на работников, особенно если учесть, что книги выпускают в нашей стране грандиозными тиражами. Например, собрание сочинений А. Толстого в восьми томах вышло тиражом 800 тыс. экз., А. Чехова в двенадцати томах — 610 тыс., Ч. Диккенса в тридцати томах — 480 тыс. Тираж в 10 тыс. экз. для нашего издательства считается небольшим. В основном это отдельные поэтические издания.

Художественные редакции наших крупных издательств давно стали теми творческими центрами, в которых осуществляется экспериментальная, созидательная работа большого коллектива. Связанные единым стремлением создать высокоидейную художественную книгу, красиво и содержательно оформленную, издатели ведут свою сложную работу. Заказывается оформление художнику, художественный, литературный и технический редакторы создают макет будущего издания. Ищется облик книги, организуется ее конструкция, проводятся корректуры. Много времени и внимания уделяют художественные редакторы работе в типографии, где во всех процессах они совместно с технологами контролируют и направляют работу. В краткой статье приходится отказаться от разговора об экономических, организационных и материальных трудностях, которые встают на пути создания нового в оформлении и иллюстрировании. Остановимся лишь на анализе некоторых достижений в оформлении книг, изданных в 1963—1964 годах, и на их при-

мере проследим общую оформительскую политику издательства, познакомим с планами выпуска наиболее интересных книг на ближайшие годы.

Большой удельный вес в работе издательства занимают издания собраний сочинений классиков отечественной и зарубежной литературы и современных писателей. По настоятельным просьбам читателей многие из этих собраний сочинений иллюстрируются заново, часто используются иллюстрации, ранее созданные, иллюстрации самих писателей (А. Пушкина, М. Лермонтова). Любопытно иллюстрировано собрание сочинений Карела Чапека рисунками его брата Иржи Чапека. За последние годы проделана значительная работа по сбору материалов и созданию целых сюит новых иллюстраций. Вышло в свет собрание сочинений Н. Гоголя с иллюстрациями лучших мастеров XIX—XX веков. Очень обогатилось 30-томное собрание сочинений Ч. Диккенса иллюстрациями Физа и других его современников. Все иллюстрации выполнены в штрихе, отлично расположены в тексте и отпечатаны со стальных гальваностереотипов в типографии «Красный пролетарий» в Москве тиражом 480 тыс. экз. Над подбором иллюстраций, размещением их и макетированием работали составитель этого издания Е. Ланн, художественный редактор Л. Калитовская и технический редактор Г. Каунина, сделавшая макеты всех тридцати томов.

С иллюстрациями вышло в свет 12-томное собрание сочинений А. Чехова, где были использованы рисунки В. Маковского, Д. Кардовского, Кукрыниксов, А. Каневского, Д. Дубинского, А. Лаптева и других. Литературный редактор этого издания В. Пересыпкина, художественный редактор И. Жихарев; изготовлялось оно в 1-й Образцовой типографии им А. А. Жданова. Трехсоттысячным тиражом издано 20-томное собрание сочинений Л. Толстого, где на хорошем полиграфическом уровне были выполнены ставшие классическими произведения художников, известных зрителю только по выставкам или читателю по малотиражным изданиям. Это иллюстрации Д. Шмаринова к «Войне и миру», Л. Пастернака к «Воскресению», Е. Лансере к «Казакам», А. Кокорина к «Севастопольским рассказам» и «Рубке леса», К. Рудакова к «Анне Карениной» и т. д. Эта широкая популяризация лучших произведений нашей реалистической графики, безусловно, имеет огромное просветительное и эстетическое значение. Книги, изданные такими баснословными тиражами, проникают не только в самые отдаленные уголки Советского Союза, но и за рубеж.

Для 26-томного собрания сочинений Э. Золя специально создавала иллюстрации сравнительно небольшая группа художников — Н. Альтман, А. и Л. Виноградовы, Н. Воробьев, Ю. Казмичев, А. Кокорин, В. Минаев, А. Николаев, Б. Свешников, М. Таранов, Г. Филипповский. Поставленные писателем социальные и этические проблемы, страстное разоблачение язв буржуазного общества, лицемерия церкви нашли в иллюстрациях советских художников свое современное воплощение. Перед художниками стояла сложная задача — создать образы героев, действующих на протяжении почти полувека в различных романах писателя. Творения Золя давали художникам-иллюстраторам содержательный материал для работы, и в то же время задача осложнялась самой концепцией автора, стремящегося дать «экспериментальный», почти научный роман. В романе «Доктор Паскаль» герой говорит: «Чего здесь только нет... тут и социальные зарисовки: мелкая и крупная торговля, проституция, преступления, земельный вопрос, деньги, буржуазия, народ, — тот, что живет в трущобах предместий...» Только сейчас, перелистывая все созданные художниками иллюстрации, понимаешь, какую колоссальную работу провели они в содружестве с литературными редакторами, художественным редактором Л. Калитовской и техническим редактором Ж. Примак, вложившей много труда в создание макета книг. Среди этой сюиты есть решения более или менее удачные, образы и ситуации яркие и менее выразительные, но все они вы-

полнялись на основе единой социальной и принципиальной позиции, реалистично, с композиционным разнообразием. Все рисунки штриховые и воспроизводились на текстовой бумаге. Собрание сочинений Э. Золя печаталось на «Печатном дворе» в Ленинграде, причем качество печати в отдельных томах далеко не однородно. Многие иллюстрации испорчены при травлении и печати.

Серьезная работа ведется издательством по иллюстрированию собрания сочинений А. Чапыгина, в ленинградском отделении издательства. Остроумно и весело оформлено собрание сочинений С. Михалкова — художник Г. Клодт. Энциклопедический подбор наиболее удачных иллюстраций, ранее созданных к произведениям К. Чуковского, сделан в первых томах собрания сочинений этого автора. Приходится пожалеть, что сейчас заканчивается выпуск собрания сочинений Вальтера Скотта без иллюстраций, а между тем именно этот автор по характеру своего творчества нуждается в иллюстрировании. Это издательское упущение, но нельзя не учитывать, что создание полноценных художественных иллюстраций требует много времени, а задерживать выход издания в свет не было возможности. Удачно его внешнее оформление — художник Б. Воронецкий.

По этим же причинам собрание сочинений Л. Фейхтвангера также выходит без иллюстраций, о чем можно пожалеть, так как его романы написаны образно и они очень «изобразительны». Исторический материал также дает большие творческие возможности художнику. Оформление выполнено И. Фоминой с большим вкусом, красиво, элегантно и современно.

В планах редакционной подготовки издательства намечена работа над выпуском 6-томного иллюстрированного собрания сочинений А. С. Пушкина. Художественная редакция задумала иллюстрировать это издание целиком рисунками автора, а также современными портретами и гравюрами пушкинского окружения.

В последние годы издательство «Художественная литература» начало выпускать ряд интересных серийных изданий. Кроме уже хорошо известных читателю серий «Библиотека советской прозы» и «Библиотека советской поэзии», которые не представляют по своему оформлению особого интереса, уже ряд лет выходит серия «Зарубежный роман XX века». Первоначальный оформительский вариант художника Л. Зусмана, хорошо принятый читателями, несколько видоизменился. Бессменный художественный редактор Д. Ермоленко вносит в создание книг этой серии много любви и заботы, а главное — умеет выбрать художника для каждого произведения, что обеспечивает разнообразие сюжетно-декоративных суперобложек и индивидуальность творческого подхода к различным авторам. Оформление книг этой серии неоднократно отмечалось на конкурсах лучших книг года, на Выставке достижений народного хозяйства, на международных выставках.

Наиболее значительное серийное издание, выпускаемое сейчас в свет, — это «Народная библиотека», рассчитанная на самого широкого читателя. Книги этой серии — популярные художественные произведения русских и иностранных классиков, рекомендованные школьникам для классного и внеклассного чтения. Это книги больших тиражей — от ста тысяч до полумиллиона и больше, — в зависимости от обеспеченности бумагой. Стоимость книжечек невелика. Выпускаются они в мягкой обложке, с крупной иллюстрацией на передней сторонке. Средний объем книг этой серии — 8—12 листов, поэтому, а также из-за массовых тиражей, их приходится, к сожалению, выпускать без переплета, что делает издания недолговечными.

Иллюстрирование всех выпусков самое широкое. Ротационная печать диктует способ исполнения иллюстраций, поэтому вновь заказываемые рисунки исполняются в штриховой манере или ксилографией, а классические иллюстрации переводятся на репродукционную гравюру. Сейчас выпущено в свет уже более тридцати книг с иллюстрациями известных художников, ставшими нашей национальной

классикой. Среди них — П. Боклевский, А. Бенуа, В. Васнецов, Б. Кустодиев, Д. Кардовский, М. Врубель, В. Поленов, Л. Пастернак и др. Хорошо звучат в гравюре на дереве тоновые иллюстрации Кукрыниксов, Е. Кибрика, Д. Шмаринова, А. Самохвалова, Б. Дехтерева, В. Милашевского. Граверные работы выполняет тщательно, стремясь сохранить авторскую специфику, Л. Быков. Хорошо воспроизводятся в ротации ранее созданные штриховые рисунки Е. Лансере, Н. Кузьмина, А. Лаптева, М. Таранова. Крупно гравированный штрих оригинальных гравюр В. Фаворского, В. Домогацкого также выдерживает печать в ротации с гальвано. К целому ряду книжек серии «Народная библиотека» были заказаны новые иллюстрации, в основном молодым художникам. Среди удачных рисунков — иллюстрации Н. Воробьева к поэме Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», А. и В. Траугот к «Пьесам» А. Чехова, Н. Лямина к «Ташкенту — городу хлебному» А. Неверова, А. Николаева к пьесам М. Горького, А. Скородумова к «Грозе» А. Островского, П. Бунина к «Кандиду» и «Простодушному» Вольтéра, М. Чегодаевой к О. Бальзаку. Перелистывая эти книги, даже самый строгий критик может признать их художественное и познавательное значение.

Вышло в свет более двадцати книг серии «Библиотека исторического романа». Это также популярное издание, тираж которого колеблется от 50 до 200 тыс. экз. В основном книги этой серии объемны и часто выпускаются в виде двухтомников, в цветных ледериновых переплетах, с единым серийным коленкоровым корешком. Внешнее оформление серии лаконично, просто и современно. Переплет № 8 несколько затрудняет полиграфистов, но многие типографии к его изготовлению приспособились. Особенно хочется отметить Минский полиграфкомбинат им. Якуба Коласа. Иллюстрации по качеству неоднородны, так же как неоднородно литературное качество романов. Очевидно, здесь уместно вспомнить верное высказывание В. Фаворского о том, что «хорошее литературное произведение, как ни странно, легче иллюстрировать, чем плохое. Оно, с одной стороны, поднимает художника, с другой — ставит перед ним трудные задачи» (запись сделана 1 апреля 1964 года). Видимо, именно поэтому среди наибольших графических удач этой серии следует отметить отличные рисунки О. Гроссе к «Петру Первому» А. Толстого. Олег Гроссе — хороший рисовальщик, ему удалось в этой трудной технике наряду с богатством и разнообразием исторического материала создать значительные, запоминающиеся психологические образы Петра и его окружения. Красивые иллюстрации дал А. Белюкин к роману Геворга Мерзепетуни «Мурацан».

Б. Маркевич вдумчиво проиллюстрировал роман чешского писателя Франтишека Кубки «Улыбка и слезы Пелечака». Удачны иллюстрации В. Носкова к «Девяносто третьему году» В. Гюго. Серьезно поработали совсем молодые художники, создав интересные иллюстрации: И. Спасский к «Золотому саркофагу» Ференца Мора, Р. Вольский к роману Ромуло Гальегоса «Бедный негр» и В. Юрлов к роману «Флибустьеры» Хосе Рисаля. Очевидно, было бы интересно организовать выставку оригиналов этой серии, так как в последнее время хороших иллюстраций на исторические темы почти не было. Художественный редактор книг этой серии Ю. Боярский.

Серия «Библиотека античной литературы» знакомит читателя с основными жанрами литературы Древней Греции и Древнего Рима в разные эпохи ее развития. Читательская категория этой серии несколько более специфичная и узкая. Тираж книг 25—50 тыс. экз. Серию оформлял художник Д. Бисти, который предложил декоративно-сюжетную суперобложку, свободную по композиции, связанную с темой произведения, строгий блинтовой переплет с конгревным тиснением. Для греческих и римских книг были придуманы различные, но близкие по характеру исполнения серийные марки, которые имеют как смысловое, так и декоративное назначение. Оформительские шрифты здесь несколько излишне стилизованы.

Но в книгах, последовавших за первой — «Эллинские поэты», — решено было несколько упростить исполнение шрифта, чтобы он был более читабельным и современным.

Оформление первой книги обратило на себя внимание художественной общественности. Художник Д. Бисти и художественный редактор Л. Калитовская были отмечены почетными дипломами.

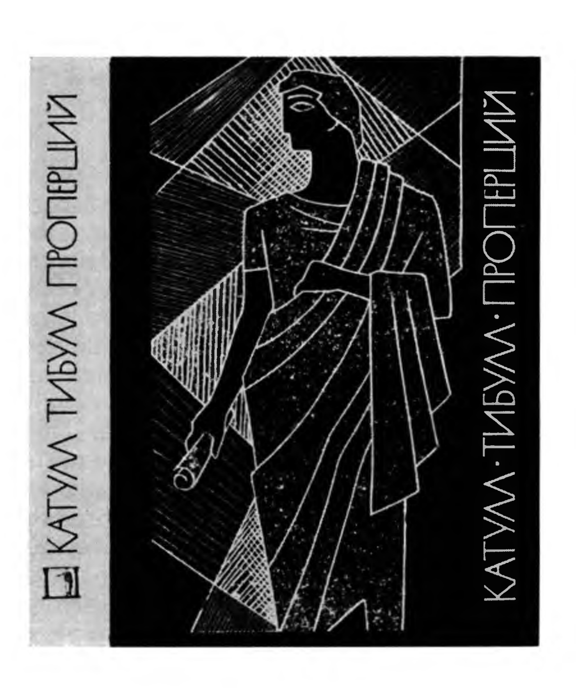
Следующая книга этой серии «Катулл, Тибулл, Проперций» оформлена А. Белюкиным. Здесь полностью сохранен принцип оформления серии, но художник более решительно вторгается в решение макета издания. Книга тонко декоративно оформлена и также отмечена наградой на конкурсе.

В издательстве вышли в свет еще две книги этой серии: «Гелиодор» — художник Л. Ростовцева и «Мимиамбы» Менандра — художник Л. Кравченко. Весело и остроумно выполнены комедийные персонажи на шмуцтитулах и спусковых полосах. Суперобложки всех книг этой серии являются значительными и красивыми художественными произведениями.

По редакционным соображениям вне серии — в связи с нестандартными объемами — изданы две хорошо оформленные книги: «Избранное» Лукиана из Самасаты — художник Ю. Красный и «Любовные элегии» Овидия — художник Ф. Збарский. Обе эти книги высоко оценены советской и зарубежной художественной общественностью. Сколько остроумия и выдумки в иллюстрациях Ю. Красного к Лукиану. Как умело и современно берет он на вооружение классическое наследие поздней античности. Выдумка и озорство, аллегории, использование известных памятников древности помогли художнику ввести читателя в малознакомый ему мир. Интересно придуман макет книги, где каждая деталь имеет смысловое значение. Обращает внимание красивый, монументально решенный супер с изображением крупной мужской головы.

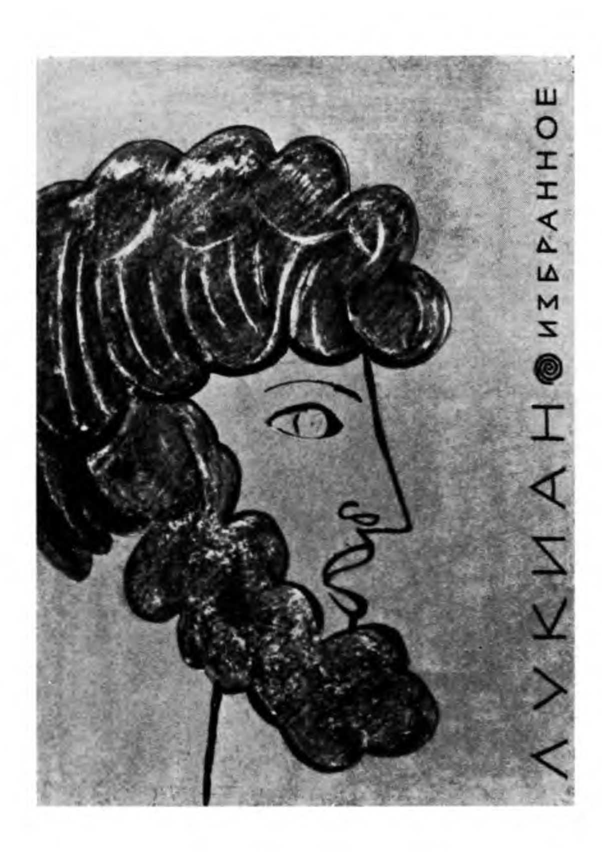
Элегантны и артистичны перовые рисунки Ф. Збарского к Овидию. Они орга-





Д. Бисти. Обложка. Гослитиздат, 1964

А. Белюкин. Обложка. Гослитиздат, 1964





нично вырастают из сущности литературного произведения. Это действительно прочтение древнего автора современником — остроумное и целомудренное, легкое, но наполненное содержанием. Полиграфически книги отлично отпечатаны в 1-й Образцовой типографии им. А. А. Жданова. Художественный редактор их Л. Калитовская, технический редактор Лукиана — С. Розова, Овидия — Ф. Артемьева. Выпуск античной литературы издательством — дело большой общественной и культурной значимости. Эти издания завоевали себе большие симпатии и у нас в стране, и за рубежом.

Четвертое серийное издание, выпускаемое уже несколько лет, — «Массовая историко-литературная библиотека» — знакомит широкого читателя с наиболее актуальными и популярными работами советского литературоведения. Эти малообъемные книжечки, карманного формата, получили заслуженное признание. Оформление их предельно простое, построено на строгом рисованном шрифте, композиционно расположенном в верхней части суперобложки; нижняя часть является цветной декоративной плашкой. Автор оформления — художник М. Шлосберг. На прилавке магазинов эти книжечки сразу заметны и легко находят своего читателя.

С 1963 года издательство начало выпускать серию книг «Сокровища лирической поэзии», состоящую из пятидесяти томиков маленького формата (объемом не более пяти листов) и включающую шедевры мировой лирики всех эпох и народов. Уже более двадцати названий вышло в свет. Художественная редакция, готовя оформление этого издания, стремилась создать цельное по конструкции и

Ю. Красный. Обложка. Гослитиздат, 1964

Ф. Збарский. Иллюстрация. Овидий. «Элегия». Гослитиздат, 1964

Л. Кравченко. Обложка. Гослитиздат, 1964



внешне привлекательное решение. Был организован открытый конкурс среди художников, в котором лучшим был единогласно признан проект И. И. Фоминой. Предложенное гармоничное и скромное оформление было действительно большой удачей этого тонкого и умного мастера книги, безвременно от нас ушедшего. Хорошо организована общая конструкция книги, от белой суперобложки с гравированным сюжетным изображением до марки издания — летящего Пегаса. Фактура передней сторонки переплета — общая для всех книг серии, меняется только цвет. Скромные рисованные шрифты, выполненные в характере набора, композиция титульного листа в развороте с портретным фронтисписом — все предельно просто. Замечательно найдены художником пропорции в соотношении всех графических элементов. Художественный редактор Г. Клодт.

Сюжетное решение суперобложки и фронтиспис с портретом писателя исполняются в гравюре на дереве. К этой работе привлечен широкий круг художников: наряду с известными мастерами ксилографии — А. Гончаровым, М. Пиковым, Е. Бургункером, Ф. Константиновым — работает среднее поколение художников книги — А. Билль, Л. Кравченко, В. Домогацкий, М. Чуракова, Л. Ростовцева, В. Эльконин. Большие удачи в композиции и у молодых художников книги: Д. Бисти, Ф. Збарского, А. Сапожникова, Э. Широва. Сохраняя единый принцип построения суперобложки и портрета, каждый художник работает в свойственной ему пластической манере, которая в первую очередь обусловлена характером авторского текста, спецификой стиля и языка, эпохой возникновения произведения.

Первой в этой серии была книга сонетов Франческо Петрарки; автор суперобложки и портрета А. Гончаров. Это один из самых красивых томиков серии.







А. Гончаров. Обложка. Гослитиздат, 1964

С. Бургункер. Обложка. Гослитиздат, 1964

М. Пиков. Обложка. Гослитиздат, 1964

М. Чуракова. Обложка. Гослитиздат, 1964 (*справа*)

Л. Ростовцева. Обложка. Гослитиздат, 1964 (*справа*)





В нем нашло отражение величие и красота человека итальянского Возрождения. Образ прекрасной Лауры на фоне поэтического пейзажа, значительность и очарование гравюр созвучны музыке стиха поэта-гуманиста, воспевающего родину и любимую. Портрет Петрарки исполнен в традиционном стиле портретов раннего Возрождения. Он выразителен, прост и красив, в гравюрах радуют чистота и ясность формы и линии.

Поэтичны гравюры М. Чураковой на суперобложках томиков лирики А. Пушкина и Е. Баратынского. При чтении стихов хочется вновь и вновь возвращаться к образному воплощению их художником. Особенность пейзажных гравюр М. Чураковой в умении создавать сложные пространственные композиции, в которых открываешь для себя все новые стороны глубокого образного содержания. Истоки творчества Чураковой, несомненно, в русском народном искусстве.

Иными пластическими средствами пользуется Ф. Збарский при оформлении «Лирики» Габриэлы Мистраль. Линейная четкость и определенность образного строя соответствуют гуманистическим стихам современной чилийской поэтессы. Художественный редактор Г. Клодт, много работавший над поисками общего решения серии, сумел добиться положительных результатов главным образом благодаря умелому подбору для каждого писателя своего художника-оформителя, что всегда служит залогом успеха. Творческое содружество художника и писателя лишь тогда плодотворно, когда художник, раскрывая свое сокровенное творческое отношение к тексту, как бы переводит на язык графики литературное произведение, понятное и прочувствованное им. Секрет успеха этой серии заключается в правильном выборе иллюстраторов-ксилографов: М. Пиков иллюстрировал старых китайских поэтов; В. Эльконин — Витезслава Незвала; Е. Бургункер — Г. Гейне; А. Сапожников — Ронсара; Л. Ростовцева — Басе; Л. Кравченко — Кабира; Н. Калита — С. Есенина и т. д.





А. Сапожников. Обложки. Гослитиздат, 1964

Гравюра на дереве — эта исконно книжная форма — получила заслуженное признание не только в этой серии, но и в книгах ряда издательств 50—60-х годов. Отдельные книги серии как за иллюстрации, так и за художественно-редакционное их решение отмечались на внутрисоюзных и международных конкурсах. Бессменный технический редактор серии — Л. Сутина. Печатается серия в типографии «Красный пролетарий», полиграфическое исполнение большинства томиков вполне удовлетворительное.

Читатель очень ценит это издание, ставшее уже сейчас библиофильским. Постоянно раздаются голоса, требующие увеличения тиража (сейчас он составляет 25—50 тыс. экз.), но по полиграфическим особенностям типографий — малоформатные и малообъемные издания в переплетах требуют применения ручных процессов — увеличение тиража крайне затруднительно.

В связи с 20-летним юбилеем победы в Великой Отечественной войне издательство приступило к выпуску подписного 12-томного издания «Великая Отечественная». Сюда входят лучшие произведения советских писателей, посвященные темам войны. Первые два тома содержат повести и рассказы, последующие — более монументальные литературные жанры, в двух последних томах — стихотворения и публицистика. Для оформления издания был организован закрытый конкурс, на котором выбрали вариант переплета, представленный художником Д. Бисти. К иллюстрированию привлечено большое число художников, в основном бывших фронтовиков: Н. Жуков, В. Щеглов, И. Бруни, А. Николаев, П. Пинкисевич, П. Чернышов, Л. Хайлов, Д. Хайкин. Пробуют свои силы и молодые графики: Б. Пашков, Александр Ливанов, А. Кокорин. Пока еще трудно дать оценку оформительским успехам серии, но, безусловно,

она внесет свой вклад в советскую тематическую иллюстрацию. К сожалению, художники поставлены здесь в трудные условия — требуется создать штриховые иллюстрации на значительные психологические темы. Эта техника обусловлена большим ротационным тиражом. Отсюда возникает некоторая опасность схематизма или поверхностной очерковой журнальности, чем — нужно признать — грешат два первых тома повестей и рассказов. Но с точки зрения общего оформления издание вполне отвечает своему назначению: оно монументально, просто и скромно. Каждый том дается в переплете различного цвета при едином оформлении и композиции шрифтов (художественный редактор Ю. Васильев).

Часто художественную редакцию издательства упрекают в недостаточном внимании к иллюстрированию произведений советских писателей. Это беда не только нашего издательства, но и ряда других. Такое положение волнует художественную общественность и широкий круг читателей. А между тем издательства встречаются с серьезными трудностями даже в организационных вопросах, связанных с созданием иллюстраций к произведениям современных писателей. Одна из трудностей заключается в том, что многие писатели возражают против иллюстрирования своих произведений.

История советской иллюстрации знает не так уж много примеров, когда интерпретация и прочтение литературного произведения художником вполне удовлетворяли бы автора. К таким примерам в нашем издательстве можно отнести творческое содружество А. Твардовского с О. Верейским, очень положительное отношение К. Федина к работам Г. Филипповского, Е. Исаева к иллюстрациям Д. Бисти (поэма «Суд памяти»). Но это счастливое меньшинство. Значительно чаще приходится считаться с волей





В. Эльконин. Обложка. Гослитиздат, 1964

Ф. Збарский. Обложка Гослитиздат, 1964



Кукрыниксы. Обложка и распашной титул. М. Шолохов. «Судьба человека». Гослитиздат, 1964

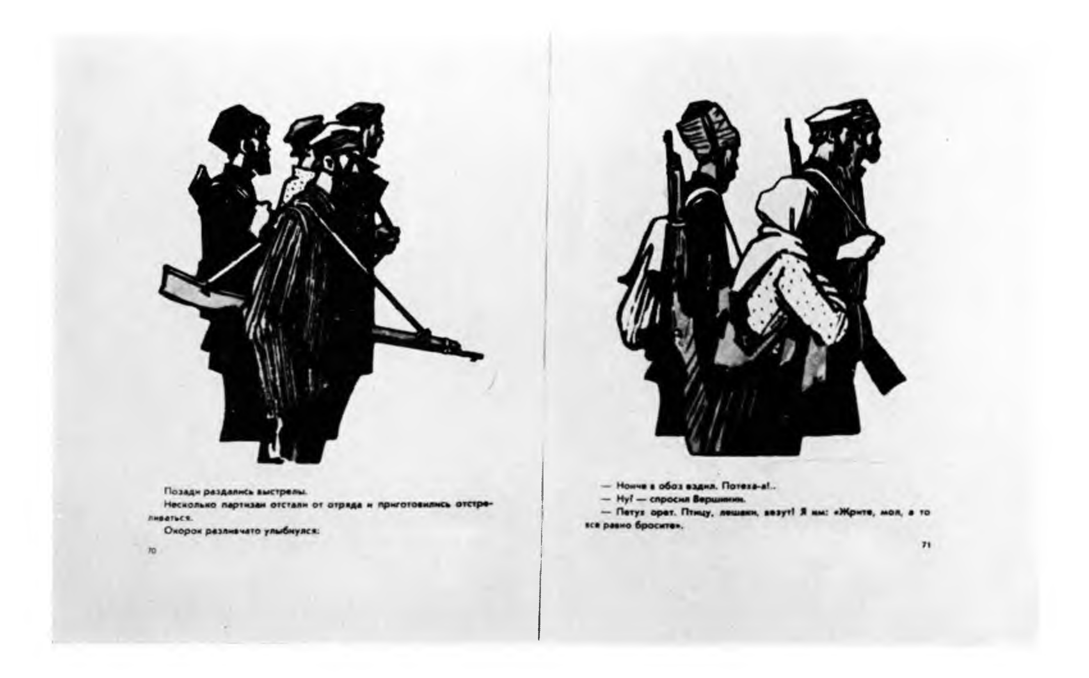
писателя, когда он просит не иллюстрировать его произведение. Подробное обсуждение этого серьезного вопроса увело бы нас далеко в сторону, однако следует сказать, что именно в последние годы издательство «Художественная литература» работало над улучшением оформления книг советских писателей. К созданию иллюстраций привлечено большое количество ведущих мастеров книжной графики, несколько изданий с интересными иллюстрациями уже увидело свет, над другими ведется серьезная работа.

«Судьба человека» М. Шолохова проиллюстрирована художниками Кукрыниксами, сумевшими глубоко прочесть эту гуманистическую повесть. Им удалось донести до читателя ощущение суровых дней Великой Отечественной войны, потребовавшей напряжения всех сил народа. Убедителен образ Андрея Соколова, выразительны композиция фронтисписа и сцены около грузовика. Художники сумели передать сдержанную нежность одинокого русского солдата к ребенку. Иллюстрации — «Проводы», «За колючей проволокой», «Ведут арестованных», «Похороны капитана Соколова», «На развалинах» — производят большое впечатление. Созвучен авторскому тексту пейзаж. К сожалению, есть и несколько вялых композиций, недостаточно острых по рисунку, таких, как «Погоня», «Выход из леса», «Задержание легковой машины». Излишне гротесково решены персонажи в эпизоде допроса Соколова. Макет книги цельный и убедительный. Художники создали ряд иллюстраций, выходящих за рамки рассказа, как бы раздвинув его зрительные границы. Шрифтовое оформление книги сделано И. Жихаревым (художественный редактор Ю. Васильев, технический редактор Г. Каунина). Книга отпечатана 1-й Образцовой типографией им. А. А. Жданова. Хочется отметить большое мастерство ретушеров и печатников.



Создавая иллюстрации и оформление к «Бронепоезду 14-69» Вс. Иванова, художник А. Ливанов стремился запечатлеть суровые образы сибирских партизан — борцов за свободу первых революционных лет. Не случайно художник начал работать над первым авторским вариантом, написанным скупым, рубленым «телеграфным» языком. Но по редакционным соображениям текст издания принят в последнем прижизненном варианте. Строгая проза о первых революционных годах, о суровых людях, холодных сибирских краях обусловила характер всего пластического строя. Рисунки Ливанова почти аскетичны. Художник как бы «вырубает» характеры людей из неподатливого скульптурного материала. Предельны четкость и выразительность этих хорошо организованных композиций. Иллюстрации органично компонуются с текстом, набранным гротесковым шрифтом. Суперобложка и фронтиспис при всей их выразительности, может быть, излишне плакатны. Очевидно, им не хватает более чеканной книжной формы, которая бы сблизила характер и манеру внешнего оформления с текстовыми иллюстрациями. Книга отлично полиграфически выполнена 1-й Образцовой типографией им. А. А. Жданова (художественный редактор Ю. Васильев, технический — Л. Платонова). Несмотря на сравнительно небольшой объем работы, эта книга является серьезным вкладом в книжную иллюстративную графику, посвященную советской теме. Глубоко запоминаются образы партизан, их вожака Вершинина, капитана, белого офицера. Издание награждено дипломом второй степени.

В ряду художественных произведений о трудном 1941 годе роману К. Симонова «Живые и мертвые» принадлежит одно из первых мест. Сюжетная разработка фабулы, сложное переплетение судеб героев, взволнованность повествования дают неисчерпаемый материал для иллюстратора этой талантливой книги.



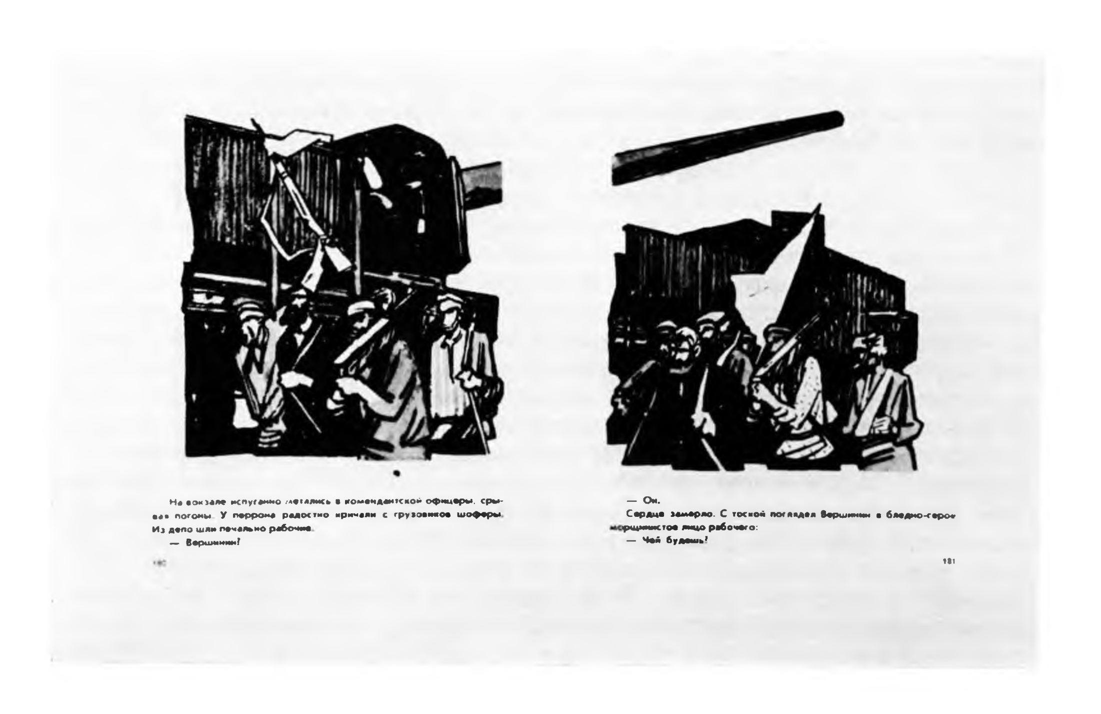
Позади раздались выстрелы.
Несколько партизан отстали от отряда и приготовились отстреливаться.
Окорок разлюбчато улыбнулся:

70

— Ноние в обоз вздил. Потеха-а!..
— Ну? — спросил Вершинин.
— Петух орет. Птицу, лешаки, везут! Я им: «Жрите, мол, а то все равно бросите».

71

А. Ливанов. Развороты. Вс. Иванов. «Бронепоезд 14-69». Гослитиздат, 1964



На вокзале испуганно метались в комендантской офицеры, срывая погоны. У перрона радостно кричали с грузовиков шоферы. Из депо шли печально рабочие.
— Вершинин!

180

— Он.
Сердце замерло. С тоской поглядел Вершинин в бледно-серое морщинистое лицо рабочего:
— Чей будешь!

181

С другой стороны, большое количество действующих лиц романа, напряженное развертывание событий делают трудной задачу ее иллюстрирования. Необходим продуманный отбор фактов, заведомое самоограничение художника и выделение основной, ведущей изобразительной концепции. Иллюстрации художника А. Васина были задуманы в виде фронтисписов, предваряющих каждую главу. Это помогло избежать простого дублирования фабулы, иллюстративного пересказа отдельных фактов. В основу композиций легли обобщающие события, создающие определенное настроение и дополняющие зрительно рассказ писателя. Героями этих событий становятся не только отдельные персонажи романа, а народ, армия, вся атмосфера 1941 года.

В книге двадцать полосных иллюстраций. Они выполнены в манере свободного рисунка, слегка подкрашенного акварелью. Фрагментарность композиций, четкость силуэта, сдержанность цветовой гаммы подчеркивают публицистичность языка К. Симонова. Дороги войны, землянки, огневые рубежи, встречи и расставания — такова сюжетика иллюстраций. Портретов отдельных героев немного, но они создают паузы и кульминации в общей динамике изображаемых событий. Оформление книги также выдержано в строгой манере, подчеркивающей суровость темы. Раскладка текстового разворота несколько необычна — ширина внутреннего поля значительно увеличена при высоком спуске. Такая верстка создает выгодную подачу иллюстраций на фоне большого внутреннего поля, с вылетом в верхнее и внешнее поле. Следует отметить высокую культуру художественного и технического редактирования издания (художественный редактор Д. Ермоленко, технический редактор М. Позднякова). Расчет 400-страничного текста произведен по главам таким образом, что все текстовые разделы заканчиваются на левой





А. Васин. Оборотная сторона суперобложки и иллюстрация. К. Симонов. «Живые и мертвые». Гослитиздат, 1964



А. Васин. Иллюстрация. К. Симонов. «Живые и мертвые». Гослитиздат, 1964

стороне полосы. Печать осуществлена на двух различных бумагах — очень тонкой текстовой и плотной офсетной — на фронтисписах, но сорта бумаги тщательно подобраны по цвету, и читатель не замечает цветовой и фактурной разницы. Отлична работа печатников и мастеров офсетного цеха 1-й Образцовой типографии им. А. А. Жданова. Книга вошла в число лучших на Всесоюзном конкурсе 1964 года.

Несмотря на большой срок, прошедший со времени кончины В. И. Ленина, до наших дней достойной ленинианы, кроме, пожалуй, сюиты Н. Андреева, мы не имеем. Очевидно, изобразительный пантеон величайшего человека должен складываться из драгоценных крупиц коллективного творческого труда. Одной из таких крупиц можно считать иллюстрации В. Ростовцева к «Великому почину» В. Казина. Поэма посвящается сознательному, радостному, свободному труду. Иллюстрировать в прямом смысле слова это произведение трудно. В первую очередь здесь отлично продуман макет, в котором В. Ростовцев совместно с художественным редактором Ю. Васильевым нашел верный смысловой и ритмический ход, создающий возрастающее напряжение и подводящий к кульминации темы — Ленин на субботнике. Хорошо передана эпоха — разруха, гражданская война, коллективные усилия народа в войне и труде. Образ В. И. Ленина человечен и прост, он отвечает поэме, но здесь нет той значительности, которую хотелось бы видеть. Силуэт на титульном листе хорошо продуман и пластически организован, и, очевидно, в последующих композициях следовало идти именно этим путем — строить фигуру на более крепком силуэте и плотном черном пятне. Все же в целом иллюстрации выполнены с подъемом и настроением. Полиграфическое исполнение

В. Ростовцев. Обложка и разворотная иллюстрация. В. Казин. «Великий почин». Гослитиздат, 1964

ВАСИЛИЙ КАЗИН

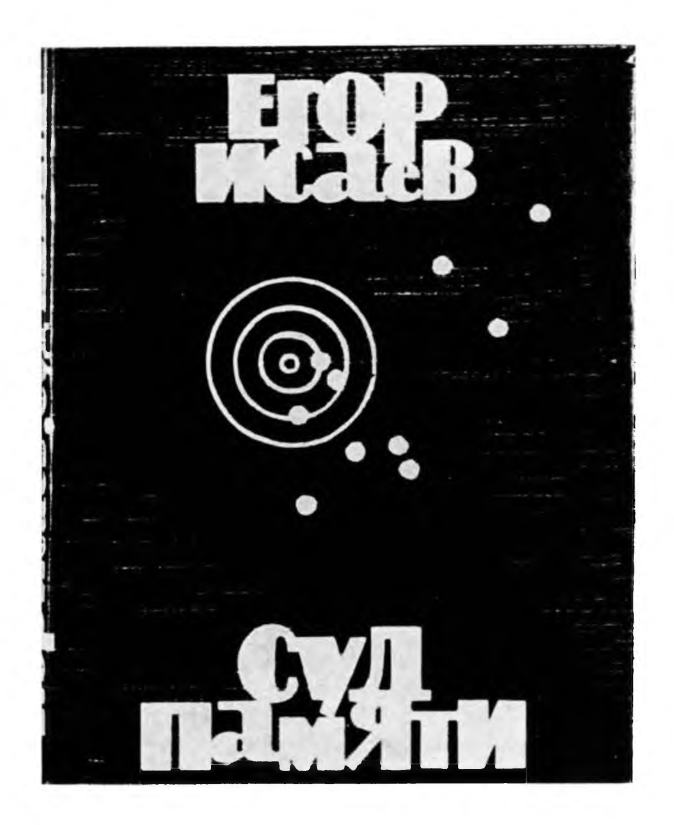
ВЕЛИКИЙ
ПОЧИН







С. Красаускас. Иллюстрация. Э. Межелайтис. «Человек». Гослитиздат, 1964



Д. Бисти. Обложка. Гослитиздат, 1964



Д. Бисти. Развороты. Е. Исаев. «Суд памяти». Гослитиздат, 1964





Д. Бисти. Обложка и распашной титул.
Э. Багрицкий. «Стихи и поэмы». Гослитиздат, 1964

ЮГО-ЗАПАД



книги очень тщательное — хорошее качество высокой печати и переплетных работ, редко у нас применяемый второй номер переплета. Художник, художественный и технический редакторы отмечены за эту книгу медалями и дипломами. Высоко оценена работа 1-й Образцовой типографии им. А. А. Жданова.

Молодого литовского художника Стасиса Красаускаса отлично знают любители книги. Его иллюстрации к поэме Ю. Марцинкявичуса «Кровь и пепел», Э. Межелайтиса «Человек» и «Авиаэтюды» переиздавались несколько раз не только в Литве и Москве, но и в странах народной демократии. Вариант иллюстраций к поэме «Человек», выполненный для издательства «Художественная литература», представляется наиболее цельным и законченным по пластической выразительности и архитектонике макета. Украшает книгу профессионально и красиво исполненное шрифтовое оформление В. Лазурского. Вся изобразительная часть книги едина, логически продолжает смысловую линию и органически сливается с текстом гуманистической поэмы Э. Межелайтиса «Человек», удостоенной Ленинской премии. Герой книги, его литературный образ, воплощен в гимне сердцу, рукам, создающим и творящим, глазам, женщине, ликованию, любви. Это глубоко жизнеутверждающая работа двух больших художников — поэта и иллюстратора. Книга удостоена диплома ВДНХ, диплома конкурса на лучшие книги года и диплома Международной лейпцигской выставки книжного искусства. Полиграфическое исполнение — 1-й Образцовой типографии им. А. А. Жданова (художественный редактор Г. Кудрявцев, технический редактор З. Евдокимова).

В 1964 году вышло две книги, оформленные художником Д. Бисти, — «Суд памяти» Е. Исаева и «Стихи и поэмы» Э. Багрицкого. В обеих этих работах, решенных темпераментно и совершенно по-разному, ярко проявился разносторонний талант молодого художника. Объединяет эти книги стремление к созданию цельного макета издания с органическим соподчинением всех частей книги. Удачно выбраны формат, цвет переплета, форзаца, шрифты — рукописные и наборные. Художник вошел в книгу соавтором, зная и чувствуя текст, следуя ему, но не просто иллюстрируя, а создавая сопутствующие образы, сильные и запоминающиеся. По страницам поэмы Е. Исаева шагают немецкие солдаты — почти автоматы, призванные убивать, они сеют смерть и ужас.

Страничные композиции ритмично чередуются с небольшими выразительными иллюстрациями в тексте. Оформление этой книги вызвало единодушное признание своей художественной цельностью.

Иначе, но с такой же близостью к авторскому тексту, исполнено оформление «Стихов и поэм» Э. Багрицкого. Красивые лаконичные фронтисписы, суперобложка и портрет покоряют определенностью формы и отказом от всего лишнего и случайного в композиции. Они вполне соответствуют замечательным революционным, партийным стихам, шагающим «дорогой войны».

Оформление обеих книг удостоено дипломов на конкурсе лучших книг страны, а книге «Суд памяти» присвоена бронзовая медаль на Международной выставке книжного искусства в Лейпциге.

Книга В. Тендрякова «Не ко двору» вышла с иллюстрациями А. Зыкова. Это плод длительной работы и раздумий молодого художника. Создание реалистической психологической иллюстрации на современную тему — проблема сложная и очень важная. Следуя авторскому тексту и экранизированному варианту повести, художник сумел дать убедительные образы наших современников с большим жизненным разнообразием и глубокой наблюдательностью. Эти люди волнуют читателя, заставляют его задумываться над текстом произведения. Поэтично решена пейзажная линия романа. Она действует активно и эмоционально, и трудно считать ее лишь вспомогательной. Здесь художник чувствует себя хозяином положения. Любовь к родине, земле, смена времен года, поэтизация и радость физиче-

ского труда увлекают читателя и определяют его настроение в восприятии всего происходящего. И если люди еще несколько театрализованно размещены в пространстве, то пейзаж органически входит в художественную и смысловую ткань литературного произведения, расширяя его временные рамки. Эту работу можно отнести к успехам художника и издательства.

«Малолетний Витушишников» Ю. Тынянова обрел свою новую жизнь в артистических, остроумных и элегантных рисунках Н. В. Кузьмина. С нескончаемой выдумкой создает мастер легкого перового рисунка свои остроумные цветные композиции. Поражают знание эпохи, новизна прочтения, точность характеристик. Книга печаталась в типографии «Красный пролетарий». Это замечательный подарок всем любителям книги и почитателям таланта художника с его ярко национальным характером.

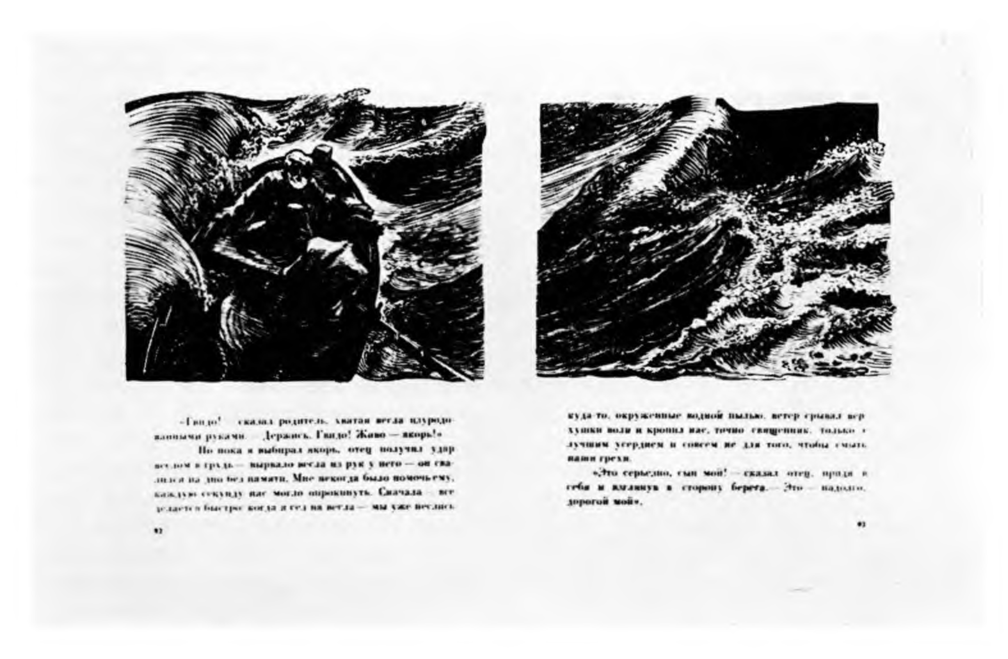
Несомненной художественной удачей является созданное О. Верейским оформление повести С. Антонова «Аленка». Здесь много любви к советскому человеку, жизнь которого подсмотрена верным, несколько лукавым взглядом художника. Такое изображение целинных будней, любовь к земле, просторам полей и лугов заставляет читателя чувствовать себя участником происходящих событий.

Повести Ч. Айтматова хорошо проиллюстрированы Л. Ильиной. Гравюры на дереве выполнены в несколько необычной для художницы манере. Иллюстрации живые, образные, динамичные. Это не случайно. Художница отлично знает национальную культуру Киргизии, в которой живет многие годы, срослась с жизнью ее народа, его обычаями.

Перечисленные примеры не исчерпывают всего, что делается в издательстве для создания полноценных иллюстраций к книгам о нашем современнике, о росте и становлении характеров советских людей, о жизни народа.



А. Билль. Обложка. Гослитиздат, 1964



А. Билль. Разворот. М. Горький. «Сказки об Италии». Гослитиздат, 1964

На Всесоюзном конкурсе лучших изданий страны за 1964 год ряд книг издательства «Художественная литература» был отмечен дипломами за высокие художественные, издательские и полиграфические показатели. Диплом первой степени получила книга М. Горького «Сказки об Италии». Художница А. Билль создала талантливое оформление и иллюстрации к этому поэтическому произведению в технике гравюры на дереве. Книга решена монументально, звучно, «во весь голос». Вступлением служит красивая по композиции суперобложка с сюжетной гравюрой, изображающей типичные персонажи сказок М. Горького. Художница сумела оформить книгу содержательно и вдумчиво. Социально заострена сюжетика, красивы пейзажи, а главное — тонко передан горьковский интерес и любовь к человеку. Хорошо скомпонованы иллюстрации на спусковых полосах к каждой сказке, для изображения выбраны кульминационные моменты. Все выполнено художником тактично и умно. Страничные развороты особенно значительны, содержательны и разнообразны. А. Билль серьезно работала над этой сюитой иллюстраций. Она была в Италии, рисовала многое с натуры, смотрела, запоминала, знакомилась с литературой о стране. Хочется отметить большую человечность, композиционную четкость и чистоту графического языка ее гравюр. Серьезная работа выполнена художественным редактором книги И. Жихаревым и техническим редактором Ж. Примак. Полиграфические качества книги высокие. Все процессы проведены тщательно и с большим мастерством. Книга действительно заслуживает высокой оценки. На выставке в Лейпциге она награждена бронзовой медалью.

В оформлении книги Г. Успенского «Нравы Растеряевой улицы» С. Телингатер впервые выступил как самостоятельный, талантливый иллюстратор. До выхода этой книги наша общественность знала его в качестве блестящего, никогда не повторяющегося оформителя, знатока и конструктора книги. Оформление и рисунки, интересные, реалистические, говорят о блестящем знании эпохи, литера-

туры, нравов и быта персонажей Успенского. Беспощадные социальные характеристики, острый психологизм сочетаются с убедительным знанием деталей, признаков времени. Конструкция книги ясная и продуманная. Интересно придуман переплет, разнообразно выполнено шрифтовое оформление. Единственно, что вызывает возражение, — излишне крупный масштаб лица на суперобложке. С. Телингатер часто бывал в типографии «Красный пролетарий» во время печати книги, что не могло не сказаться на качестве ее полиграфического исполнения. Книга хорошо отпечатана, набрана и сброшюрована. Тщательно выполнены позолотные работы, но тиснение осуществлено недостаточно внимательно. Книга награждена дипломом второй степени за 1964 год и поощрительным дипломом Лейпцигской выставки. Художественный редактор С. Данилов, технический — Л. Заселяева.

К юбилею Т. Шевченко издательство выпустило несколько содержательно оформленных книг. Особенно выделяются иллюстрации М. Дерегуса к «Катерине Наймичке», оформление П. Хотинка. Сделаны они в технике цветного офорта, ставшей ныне редкой. Художественное качество этих композиций, образная характеристика очень убедительны. И если говорить о близости изобразительного решения к авторскому замыслу, то здесь, безусловно, существует стилевая идентичность. Особенно обаятельны женские образы. Книга отпечатана в 1-й Образцовой типографии им. А. А. Жданова (художественный редактор Г. Кудрявцев, технический — Г. Каунина) и удостоена диплома второй степени на ежегодном Всесоюзном конкурсе лучших книг.

Юбилейное издание «Гамлета» В. Шекспира в оформлении А. Гончарова (художественный редактор Л. Калитовская, технический — А. Трошин) награждено дипломом второй степени и отмечено как одно из лучших шекспировским комитетом в Лондоне. Графическое решение — сдержанное и красивое, построенное на контрастах черного и белого — подчеркивает трагические ситуации драмы. Графически выделена основная линия произведений. Композиции гравюр развиваются на просцениуме, все время учитывается точка зрения читателя-зрителя. Гармоничны цветовые отношения в оформлении — серый переплет, красный форзац, черные гравюры на очень белой бумаге. Оформление в целом выполнено современно, с позиций нашего восприятия текста. И, вероятно, впервые «Гамлет» издается таким небольшим «карманным» форматом, что также способствовало успеху. Книга очень хорошо отпечатана в 1-й Образцовой типографии им. А. А. Жданова.

В новом оформлении, с улучшенным макетом и уменьшенного формата вышла книга Лонга «Дафнис и Хлоя». Художник ее — автор блестящих штриховых иллюстраций, один из старейших графиков В. Бехтеев.

Элегантные иллюстрации и цветной фронтиспис сразу вводят читателя в мир античных образов, пасторальных настроений. Прекрасно отпечатанная в типографии «Красный пролетарий» книга награждена дипломом второй степени за 1964 год.

Серьезное достижение художника А. Кокорина — его иллюстрации к рассказам Л. Толстого «Рубка леса» и «Набег». В них проявился талант художника, глубоко чувствующего природу, психологическое состояние людей, умеющего создавать в графике монументальные полотна. Композиция кавказских рассказов писателя сложная, но художник сумел найти единый оформительский ключ и тонко, образно объединить литературный материал. Иллюстрации его красивы и содержательны. Книга была трудной для полиграфического исполнения, но типография «Красный пролетарий» справилась со своей задачей. Книга награждена дипломом второй степени на конкурсе лучших изданий года.

Оформленные Т. Мавриной «Русские сказки» завоевали всеобщую любовь как у нас в стране, так и за рубежом. Книга, вышедшая 100-тысячным тиражом, через

В. Бехтеев. Обложка. Гослитиздат, 1964



полгода стала библиографической редкостью. Она награждена дипломами и медалями в нашей стране и на Лейпцигской выставке книжного искусства. Секрет успеха этой книги, которой мы смело можем гордиться, — народность и напевная красота исконно русских образов, глубокое понимание художником истоков русского декоративного искусства, умение перевоплотить эти национальные традиции в книжно-графические формы. Сказочность, щедрость фантазии, цветовое разнообразие покоряют взрослого и ребенка. Созданный художником сказочный мир поэтичен и правдив. Оформление и иллюстрации так близки тексту сказок и характеру их изложения, что, читая их, невольно задаешь себе вопрос, что же является здесь изначальным?

Несмотря на большой тираж, книга сделана вполне удовлетворительно в типографии «Красный пролетарий», а офсетные работы выполнены отлично (художественный редактор И. Жихарев, технический — Ж. Примак).

К 400-летнему юбилею Данте издательство выпустило в свет книгу «Новая жизнь» («Вита Нова») с иллюстрациями В. Фаворского. Эта книга является улучшенным переизданием ранее выходившей в издательстве «Academia». Оформление сдавалось в редакцию еще при жизни Владимира Андреевича, и по его указанию увеличена на суперобложке маленькая женская фигурка. Несколько изменено внешнее оформление — переплет и титульный лист. Вся книга отпечатана в две краски на палевой тонированной бумаге и выпущена общим тиражом 30 тыс. экз. (художественный редактор Л. Калитовская).

Иллюстрации В. Горяева к «Петербургским повестям» Н. Гоголя стали известными уже по выставкам и периодической печати. Новое прочтение Горяевым повестей поможет читателю заново, современно прочувствовать творение

гениального писателя. Глубокий гоголевский гуманизм, интерес к маленькому человеку тонко и артистично интерпретированы Горяевым в зрительных образах. Рисунки потрясают своей глубиной, человечностью и пластической красотой. Концовкой к каждой повести служит портрет Н. В. Гоголя в различные периоды жизни, соответствующие времени написания данной повести. Они очень разнообразны. Гоголь предстает то лукавым и саркастическим, то больным и страдающим. Эта портретная сюита — подлинный вклад в иконографию писателя. За время работы над иллюстрациями к Гоголю Горяев несколько раз менял творческое решение и технику исполнения рисунков. Начав с цветных иллюстраций, отвергнув тоновой рисунок, он остановился на легком, трепетном штрихе. Менялось и понимание гоголевского текста: от первоначального символического восприятия художник пришел к психологической трактовке образов. Некоторое уменьшение рисунков в книге по сравнению с оригиналом отнюдь не повредило их выразительности. Иллюстрации хорошо компонуются на полосе и на разворотах с текстом «Повести», обрели новое современное звучание. Сила и выразительность иллюстраций Горяева заставляют вспомнить произведения таких мастеров рисунка, как Гойя и Гаварни. Книга оформлена С. Телингатером.

Умно и цельно решены иллюстрации и оформление комедии В. Шекспира «Двенадцатая ночь» народным художником РСФСР Д. Шмариновым. После трагических и сложных психологических иллюстраций художник обратился к веселому комедийному жанру. Интересно и живо придумано оформление, красива цветовая гамма. С первого разворота читатель знакомится с действующими лицами, характер которых узнается в портрете каждого. Отлично продуман макет во всех мельчайших подробностях: наряду с театрально развернутыми композициями полосных рисунков изящные заставки и полуполосные иллюстрации, маленькие рисуночки в тексте и на полях создают уместные и небходимые акценты и паузы. Книга отлично отпечатана в типографии «Красный пролетарий». Большую работу проводили во время ее макетирования и полиграфического исполнения художественный редактор Д. Ермоленко и технический редактор Ф. Артемьева.

Вдумчиво и скромно выполнены иллюстрации к поэме «Дорога в молодость» М. Рыльского художницей М. Чураковой. Философская тема поэмы, перемежающаяся с воспоминаниями молодости, обрела новую жизнь в конкретных образах природы в гравюрах художника, насыщенных поэзией и лирикой. Однажды посмотрев иллюстрации, с книгой уже не хочется расставаться — она входит в число любимых настольных изданий читателя.

«Пьесы» А. Чехова вышли с тонкими иллюстрациями молодых ленинградских художников А. и В. Трауготов. Хочется отметить тактичное прочтение художниками авторского текста. Трепетные штриховые рисунки отвечают теме, мягко очерчивая образы, близкие по очарованию к ранней мхатовской трактовке Чехова. Хорошо выполнен макет книги (художественный редактор С. Данилов, технический редактор Л. Сутина). Книга отпечатана в 1-й Образцовой типографии им. А. А. Жданова.

В тематические планы издательства введен раздел популяризации ранее созданных лучших иллюстраций крупных национальных художников к произведениям классиков литературы. В 1963 году были переизданы «Белые ночи» Ф. Достоевского в оформлении М. Добужинского. К сожалению, издательство не сумело подобрать к «Белым ночам» соответствующего качества тонированную бумагу, и очень черные иллюстрации несколько резки на слишком белом фоне.

В 1964 году издан «Медный всадник» А. Пушкина с иллюстрациями А. Бенуа. В этом же году, к юбилею М. Лермонтова, издательство выпустило «Демона» с иллюстрациями М. Врубеля — замечательный подарок советскому книголюбу, художнику, широкому читателю. Книги эти ранее, более сорока лет тому назад выходили маленькими тиражами и стали библиографической редкостью. Мы пы-

тались воспроизводить факсимильно прежние издания, но пришлось все же их несколько видоизменить, приближая к современным требованиям внешнее оформление и формат «Медного всадника» и «Демона». С точки зрения качества полиграфического воспроизведения книги выполнены хорошо.

К 50-летию Советского государства издательство приурочило подготовку и выпуск целого ряда книг, в которых советские писатели отразили славные и трудные годы революции, гражданской войны, социалистического строительства. Начало этой работе было положено изданием «Песни о Буревестнике» и «Песни о Соколе» М. Горького с иллюстрациями талантливого свердловского художника Виталия Воловича в оформлении И. Жихарева. Оформление и иллюстрации выполнены в приподнято-романтическом плане. Иллюстрации этой книги — памятники борцам революции — решены, несмотря на небольшой формат, монументально, даже, если можно так сказать, скульптурно. Гравюры на картоне выполнены в два цвета: черным — изобразительная часть поэм, терракотовым — символический рефрен — подтекст. Художник сумел отобрать только основное, главное в темах. Красиво внешнее оформление, представляющее собой как бы каменную плиту с высеченной на ней надписью. Приятен нестандартный формат издания: удлиненные пропорции страницы дают возможность хорошо организовать полосу и образуют почти квадратный формат разворота. Полиграфическое исполнение типографией «Красный пролетарий» отличное. Рисунки воспроизводятся четырехкрасочным офсетом, иллюстрации и текст — в два цвета.

Новым этапом в творчестве стала для А. Гончарова работа над «Двенадцатью» Блока. Художник выбрал сложный ход раскрытия текста через изображение различных состояний петроградского городского пейзажа, в котором действуют люди, ночь и день, полные тревоги, огней и тьмы, ветра, снежной вьюги и драматических событий. Блоковская динамика, специфика стихотворного ритма поддерживается чередованием графических акцентов и пауз. Выбранный большой формат издания дает возможность развернуть городскую панораму обширных площадей, мостов, проспектов и переулков. Текст набран различными по кеглю шрифтами, в отдельных случаях на черных и красных плашках.

Содержательно и монументально оформление поэмы В. Маяковского «В. И. Ленин», подготовленное художником Д. Бисти. Страничные иллюстрации крупного плана, исполненные в гравюре на дереве, чередуются с небольшими гравюрами в тексте. Формат книги квадратный.

Много времени затратил украинский художник Л. Склютовский на поиски техники исполнения иллюстраций к октябрьской поэме В. Маяковского «Хорошо!» Он избрал скульптурную форму — барельефа с последующей формовкой их в металле, издательской формой служат фотовоспроизведения бронзовых отливов. Поэма имеет 19 глав, каждая глава начинается крупной полосной иллюстрацией, а на текстовых разворотах помещаются от двух до пяти сюжетных клейм-композиций, сопровождающих текст.

Цветные рисунки к «Сорок первому» Б. Лавренева выполнил В. Минаев. Это убедительные психологические иллюстрации, в которых художнику удалось показать сложную эволюцию женского образа. Суровые годы гражданской войны, трудные судьбы людей получили воплощение в скупых по цвету драматических композициях.

Иллюстрировать трилогию К. Федина «Первые радости», «Необыкновенное лето» и «Костер» издательство поручило Г. Филипповскому. По ряду издательских соображений последняя книга трилогии готовилась к выпуску первой. Это поставило перед художником трудную задачу. Ему пришлось сначала находить образы своих героев в молодом возрасте и затем сразу показывать через 25—30 лет. Г. Филипповский хорошо справился со своей задачей. Иллюстрации вызвали

полное одобрение автора. Черные штриховые и цветные акварельные рисунки ритмически распределены в книге. Удались художнику образы Аночки, Цветухина и Пастухова.

Многие читатели отлично помнят «бессмертный» образ Остапа Бендера, ставший зримым благодаря Кукрыниксам. Талантливые сатирики, хорошо знающие эпоху и людей 20—30-х годов, в новых иллюстрациях к «Двенадцати стульям» И. Ильфа и Е. Петрова не просто воссоздают атмосферу того времени, но смотрят на него сквозь призму сегодняшнего дня.

Новый вариант иллюстраций к «Разгрому» А. Фадеева создает О. Верейский. Он многое хочет сделать иначе. Особенно кардинальной переработке подлежат страничные композиции.

«Железный поток» Серафимовича заново иллюстрирован А. Кокориным. Он строит новые композиции на основе крупных планов, кадрируя психологические портреты и предельно приближая героев к читателю.

Знание местных условий, национальных характеров помогло рижскому художнику М. Карпенко создать интересные и своеобразные иллюстрации к роману В. Лациса «Сын рыбака».

Подарками к юбилею являются также издания «Главной улицы» Д. Бедного, оформленной ленинградским художником М. Тарановым, «Мятежа» Д. Фурманова (художник Н. Лямин), романа Ю. Яновского «Мир», проиллюстрированного Сергеем Адамовичем, «Тронки» О. Гончара с гравюрами на дереве художника В. Ростовцева и др.

Значительную помощь в работе нашей редакции оказывает художественный совет. Члены совета — ведущие художники, искусствоведы и полиграфисты — живо интересуются работой издательства, участвуют в обсуждении планов выпуска, редакционной подготовки, помогают при составлении перспективных планов. На заседаниях совета обсуждаются наиболее интересные и значительные работы художников, утверждаются новые оформительские решения серий. Художественная редакция часто пользуется консультациями А. Гончарова, Д. Шмаринова, С. Телингатера, А. Васина, Е. Кибрика, А. Чегодаева, К. Кравченко, А. Сидорова и многих других.

В редакции постоянно можно видеть молодых художников и студентов старших курсов художественных вузов, приносящих на просмотр и консультацию свои работы. Здесь же обсуждаются творческие проблемы.

Привлекая к работе в издательстве художников самых различных творческих почерков и манер, мы считаем такой путь единственно правильным. Побольше хороших и разных художников с различным творческим подходом, своим прочтением авторского текста и интерпретацией его. И все же, когда рассматриваешь внимательно вышедшие издания, невольно улавливаешь определенное единство их облика — лицо издательства. Его определяют большая требовательность к содержательности оформления, глубокое осмысливание текста, реалистический подход к образной стороне работы. Большое внимание уделяет издательство макету издания, повышенные требования предъявляет к качеству и профессиональному исполнению рисованных шрифтов — этой основе оформления книги.

Примечание: Огромное количество привлеченного для анализа материала придает статье Т. Вебер характер обзора, но редколлегии сборника «Искусство книги» казалось целесообразным познакомить читателей с тем ответственным и содержательным творческим трудом коллектива издательства «Художественная литература» и его художников, в результате которого рождается и будет жить многие десятилетия прекрасная книга, свидетельствующая о высоком идейно-эстетическом уровне всех ее созидателей и о культуре нашего народа.

В следующих сборниках редколлегия предполагает дать статьи главных художников других издательств, работающих над иллюстрированной литературно-художественной книгой.

2.

ЗАМЕТКИ О КНИГАХ

Е. НЕМИРОВСКИЙ

ТРУД ПО ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ КНИГИ

Рецензию эту придется начать весьма прискорбным фактом: ни у нас, ни за рубежом до сих пор не создана всеобщая история искусства книги. Есть неплохие исследования по истории иллюстрации, шрифта, переплета, но нет труда, который бы рассматривал развитие всех элементов художественного убранства книги в комплексе, в неразрывном единстве.

Труд этот буквально необходим художникам, работникам издательств, наконец, студентам факультетов художественного оформления печатной продукции.

До некоторой степени его заменяют всеобщие истории книги. Надо сказать, что и таких работ у нас немного. Можно назвать лишь дореволюционную работу Ф. Булгакова, послереволюционную — М. Щелкунова и недавний труд Е. И. Кацпржак, вышедший впервые в 1955 году. Расширенное и дополненное издание последнего и служит предметом рецензии.

Нас, естественно, прежде всего интересует вопрос, как освещает автор историю искусства книги. Е. И. Кацпржак превосходно понимает важность проблемы и старается уделить ей максимум внимания. Не вина, а беда автора, если это не всегда удается. Дело в том, что сам характер труда вынуждает Е. И. Кацпржак приводить массу сведений, относящихся к самым различным сторонам и аспектам книжного дела. Здесь и вопросы книжной торговли, и полиграфическая техника, и цензура, и история письма. Высокая эрудиция, умение оперировать великим обилием разнохарактерных фактов — одно из достоинств книги.

Мы не можем требовать от автора, чтобы он проследил последовательную смену явлений и выявил объективные закономерности развития во всех областях книжного дела. Чтобы сделать это, например, в области истории искусства книги, нужно быть искусствоведом и хорошо знать историю искусства вообще. Историю полиграфической техники нельзя писать, не будучи историком техники и не зная законов ее развития.

Поэтому и требования к труду Е. И. Кацпржак следует предъявлять ограниченные. Его задача — познакомить широкие круги читателей с историей книжного дела, заинтересовать читателя книгой и ее судьбами. Эту задачу рецензируемый труд успешно решает.

Большую пользу принесет он и художникам-оформителям, которые могут извлечь из него массу интереснейших подробностей о книге прошлого. Автор лаконично, но убедительно повествует об искусстве рукописной книги, об оформлении инкунабул, о прославленных шедеврах книжного искусства. Мы знакомимся с творчеством таких мастеров книги, как А. Кобергер, Н. Жансон, Ж. Тори, Эльзевиры, Т. Бьюик, Т. Жоанно, Г. Доре, У. Моррис. Определенное внимание уделено истории шрифта. Достаточно подробен и обстоятелен очерк искусства современной книги стран социалистического лагеря.

Особенно удались автору главы, посвященные истории русского книжного дела. Задача опять-таки была нелегкой: уложить многовековую историю, переполненную именами и фактами, в прокрустово ложе отведенного издательством листажа. Е. И. Кацпржак спра-

вилась с этим. Достаточно подробно рассматривается сложный вопрос об искусстве славянской первопечатной книги. Не только типографом, но и художником встает со страниц данного труда прославленный мастер Иван Федоров. Мы знакомимся с гравированным фронтисписом Апостола 1564 года — первой, точно датированной московской печатной книги, с ее замечательной орнаментикой.

Не пропущен, пожалуй, ни один сколько-нибудь важный факт из истории оформления русской книги. Здесь и рассказ о появлении углубленной гравюры и ее мастерах Симоне Ушакове и Афанасии Трухменском, здесь и качественно новое искусство петровской книги, здесь и мастера XIX века — И. Ческий, Н. Уткин, С. Галактионов, А. Агин, Е. Бернардский, В. Тимм...

Достаточно подробен текст, посвященный искусству советской книги.

Вместе с тем нельзя не отметить и некоторые пропуски, устранить которые желательно было бы в последующих изданиях труда Е. И. Кацпржак. Более подробно следовало рассказать о книжной гравюре XV века. В книге не упомянуты имена Гюнтера и Иоганна Цайнеров, не рассказано о замечательных школах оформления книги, сложившихся в Ульме и Базеле. Забыт венецианский типограф Эрхардт Рагдольт, который впервые широко вводит в книгу гравированную орнаментику. Об Альбрехте Дюрере упоминается мимоходом лишь в связи с его работами в области шрифта. Между тем Дюрер был блестящим художником книги, много работал как иллюстратор.

Е. И. Кацпржак достаточно подробно рассказывает о деятельности X. Плантена, однако из изданий его называет лишь восьмитомную Библию. Между тем этот голландский типограф выпустил немало иллюстрированных изданий — труды по анатомии и военному делу, географии и естествознанию, гербарии, морские атласы и др. Издания эти представляют огромный интерес с точки зрения искусства книги, и, конечно, жаль, что автор не уделил им внимания.

Список того, чего в книге нет, можно продолжить. Но список этот, естественно, не принципиален. Труд Е. И. Кацпржак, труд многолетний и кропотливый, вне всякого сомнения, должен быть оценен положительно.

Такие труды нужны. Но нужна и всеобщая история искусства книги, которая, мы надеемся, в скором времени появится на прилавках наших книжных магазинов.

Е. МУРИНА

ХУДОЖНИК СЛОВА

Художник написал книгу. В этом нет ничего необычайного. За перо берутся многие представители изобразительного искусства. Они выступают в роли критиков, очеркистов, толкователей своего творчества и более общих вопросов искусства. Однако книга, о которой идет речь, — «Круг царя Соломона» Н. В. Кузьмина [1] — явление все же необычное. Она написана настоящим художником слова, мастером прозы, свежей, ни на кого не похожей, хотя и обнаруживающей традиционную связь с русской литературой. Эту высокую оценку профессиональных качеств Кузьмина-писателя можно подкрепить ссылкой на такие авторитеты, как писатели Е. Дорош [2] и К. И. Чуковский. Последний в предисловии к книге Кузьмина пишет: «Знаток языка, тонкий, изощренный стилист, мастер писательской техники — вот каким предстает перед нами этот „неопытный“, „начинающий“ автор».

Действительно, Кузьмин, издавший свою первую книгу в 1964 году, — один из самых молодых советских писателей, хотя ему уже перевалило за семьдесят. Что же заставило этого известного графика, иллюстратора, знатока русского народного искусства и книжного дела, обратиться к художественной прозе? Конечно же, большой, яркий талант литератора. Не знаю, почему он так поздно заявил о себе. Но появление такой книги, как «Круг царя Соломона», именно сейчас, все же не случайно. Она написана о детстве и отрочестве художника и вызвана к жизни памятью, которая по каким-то таинственным законам психологии именно на склоне лет с особой ясностью освещает человеку начало его сознательной жизни. Наверно, Кузьмина, как и многих людей, давно перешедших рубежи зрелости, томили воспоминания о счастливой поре, и с новой остротой оживали в его памяти те впечатления и ощущения, которые связаны у каждого человека с первооткрытием мира и счастья жизни. Однако его память — необычная память. Кузьмин помнит прошлое прежде всего в зрительных образах, так, как это доступно только прирожденному художнику, который не только смотрит вокруг себя, но и видит мир непосредственно, интересно, детально и цельно. Около шестидесяти лет назад он «заглотнул» впечатления, которые пронес через жизнь во всей остроте и свежести детского восприятия и видения. В книге Кузьмина особенно поражает редкое сочетание талантливого зрения, искусства видеть с даром слова, вызывающего точные ассоциации и образы. Какие портреты им написаны! Что ни человек, то оригинальный тип, со своим особым лексиконом, манерой, повадкой. Родители и бабушка, приятели и учителя, различные диковинные жители уездного городка, в изобилии порождавшего чудаков, пьяниц, «философов», и многие другие люди врезаны в память художника с такой остротой и точностью, что тут же оживают, сто́ит только ему заговорить о них. Пожалуй, рядом с такими словесными портретами нарисованные Кузьминым же изображения этих людей кажутся лишь копиями оригиналов. С вырази-

[1] М., «Советский художник», 1964.

[2] Е. Дорош. Проза художника. — «Новый мир», 1964, № 8, стр. 257—259.

тельностью кузьминского слова, увы, не может соперничать его беглый, острый рисунок. Его литературные создания более красочны, наполненны, живы. А как описаны им детские игры на реке, среди прибрежных деревьев, песчаных отмелей и трав! («Реки, деревья и травы»). Читая эти страницы, словно воочию видишь ледоход, потом половодье, а потом и летнее речное раздолье, слышишь пряные запахи нагретой солнцем травы, гудение пчел, плеск воды. Одной лишь точностью своей памяти и своих слов Кузьмин искусно уводит читателя в чудесную страну детства. Ничего не говорит он о детском таланте удивляться и быть счастливым. Но им пропитана вся книга, даже там, где рассказывается о горестях, разочарованиях и обидах. Мещанский русский быт конца XIX века, круто замешанный на крестьянских нравах, обычаях, искусстве и языке, передан Кузьминым превосходно. Это отнюдь не «темное царство», хотя у него и были свои темные стороны. Он описывает свою среду, людей, его окружавших, так, как они ему запомнились, как их воспринимал. А запомнились ему — как это и могло быть у ребенка — чудесные рассказы бабушки-кружевницы и матери-«модистки», обладавшей, по мнению уездных барынь, «вкусом»; или красочная болтовня балагура и «эрудита» Прова Палоныча, в речи которого причудливо переплетались истинно народный говор и церковнославянская фразеология. Мастерски написанные, а быть может, по памяти записанные диалоги его героев читаешь с упоением. Здесь мы встречаемся с тончайшим знанием русского народного языка, питавшего классическую литературу. Для Кузьмина этот язык естествен, он впитал его, как говорится, с молоком матери, осознав, очевидно, впоследствии всю его художественную прелесть. О богатстве этого языка лучше, чем Е. Дорош, не скажешь: «...столь же мастерскую смесь представляет собою и язык рассказов, в котором мещанский и крестьянский говор свободно соединяется с языком книжным, причем последний в свою очередь состоит из языка письмовников, церковных книг и языка собственно литературного».

Таким же сложным сплавом оказывается окружавший художника быт — в нем ощутимы и вековые нравственные устои народной жизни, и близость к природе, и наивное суеверие, и чувство прекрасного, воспитанное народным искусством, и мещанская безвкусица, и невежество. Кузьмину удалось без сусального любования, что может быть свойственно лишь человеку «постороннему», показать свою среду. Читая эту книгу, понимаешь, откуда взялся зрительный опыт Кузьмина, легший в основу его иллюстраций к «Блохе» Лескова или «Плодам раздумий» Козьмы Пруткова и обеспечивший им успех. Более того, понимаешь, что сформировало иронический талант Кузьмина-художника, его острый юмор, его лукавый, а порой и ядовитый взгляд на вещи.

Вместе с тем через всю книгу связующей нитью проходит тема природы и искусства, любовь к которым, никем не поощряемая, но зато и никем не направляемая, сама собой росшая и углублявшаяся, определила судьбу будущего художника. Воспоминания о любимых произведениях искусства тоже очень хороши («Судья и Венера»). Искренность и простодушие, с которыми говорит о живописи Кузьмин, поучительны для всякого любящего искусство. «Мне казались неоправданными те чрезмерные мускульные усилия, какие делают фигуры на картинах Микеланджело. Почему вот эта женщина, старик и ребенок, перекрученные в напряженных, неестественных позах, должны изображать „Святое семейство“, евангельскую семью плотника, бедных еврейских беженцев, спасающихся от воинов Ирода в Египте?.. Рафаэлевы восковые мадонны казались мне неживыми, искусственными...

Картиной номер первый в «Сокровищах искусства» была для меня тогда «Зима» Питера Брейгеля. Вот это чудо! Как пронзительно живы эти вырезанные на снегу силуэты охотников и собак, и голые деревья, и летящая сорока, и горы, и фигурки людей на льду озера!.. Кажется, во всем искусстве прошлого только Рембрандту присуща жалость. Посмотрите, какой молодец блудный сын у Сальватора Розы: кудрявый, с толстыми мускулистыми икрами! А у Рембрандта как он жалок, бедняга — эта каторжная бритая шелудивая голова, эти распухшие от трудных скитаний ноги! Рембрандт первый в мире сумел изобразить простое человеческое горе...»

Как-то незаметно для себя и для читателей маленький Кузьмин встречается здесь, в этой любви к искусству, со взрослым, умудренным опытом. И эта тема становления личности, призвания выступает перед читателем как главный лейтмотив повествования, хотя нигде о ней не говорится прямо, в лоб. Это внутренний стержень всей композиции книги. Вокруг него выстраиваются воспоминания художника — основные события и эпизоды. «Круг царя Соломона» сочетает непринужденность и в то же время внутреннюю обусловленность композиции. В развитии повествования есть свой пружинящий ритм, превращающий отдельные главки-рассказы книги в цельную многокрасочную картину жизни. Как на ладони преподносит нам Кузьмин кусочек старой России, из которой он вышел и которая сформировала его нравственный облик и вкусы, хотя многое он воспринимал, преодолевая. Чудесный дар слова у этого художника — книгу его читаешь с аппетитом и радуешься ей, как всякому открытию.

Но эту книгу и в руках держишь и смотришь на нее с неменьшим удовольствием. Она дитя действительно нерасторжимого союза автора и оформителя — Н. В. Кузьмина. Ему ли было ее не любить и не холить! Во всем ее облике чувствуется забота о судьбе книги

вплоть до ее выхода в свет. И формат книги, соразмерный человеческой руке, и суперобложка, и бумага, и шрифт — все зовет взять ее и прочесть.

Удивительно, однако, что у этого, казалось бы, идеального союза есть своя оборотная сторона. Мы знаем иллюстрации Кузьмина к великим творениям русской литературы — «Евгению Онегину» и «Графу Нулину» Пушкина, к «Запискам сумасшедшего» Гоголя, «Левше» Лескова, «Плодам раздумий» Козьмы Пруткова. Кузьминский стиль ни с каким другим не спутаешь — у художника есть свое лицо, в соответствии с которым он интерпретирует литературные образы. Можно принимать или не принимать его прочтение различных авторов. Это дело вкуса и взглядов на искусство книжного оформления. Но иллюстрации Кузьмина в книге всегда уместны, — они ее украшают и в то же время имеют ценность как свидетельство оригинального, кузьминского понимания Пушкина, Гоголя или Лескова. Иллюстратор должен обладать индивидуальностью, как и всякий другой художник, поскольку ни писатели, ни читатели не нуждаются в безликом изобразительном пересказе уже сказанного. Кузьмин — один из тех мастеров, которые стойко держатся за это право иллюстраторов. И мне кажется, в этом его сила. Только один раз это право ему не понадобилось. Это как раз тот случай, когда он иллюстрировал себя самого. Очевидно, психологически невозможно интерпретировать себя, «открывать» тот материал, который уже тобой открыт. Его рисунки — главным образом, пейзажи и портреты, — важные элементы оформления книги, организующие наше общение с ней, вносящие в наше движение по книге необходимый ритм. Но с точки зрения соотношения с текстом они все же являются его графической тенью, иногда не лишенным наблюдательности и остроумия комментарием. Да и могло ли быть иначе, когда Кузьмин-литератор не только рассказывает и описывает, но и показывает. Его перу доступна изобразительная наглядность. В сущности, Кузьмин-писатель предвосхищает и «обирает» Кузьмина-рисовальщика. Я не хочу сказать, что рисунки, помещенные в «Круге царя Соломона», плохи. Просто в данном случае победу празднует Кузьмин — мастер слова. А его рисунки как бы косвенным образом подтверждают ту истину, что настоящий художник слова в общем-то не нуждается в иллюстрировании, если оно сводится к механическому переводу литературного материала в материал изобразительный. Иллюстрации становятся необходимостью, когда они знакомят читателя с художником, сумевшим углубить прочтение книги, обогатить наше понимание ее сути и образов своим творческим и человеческим опытом, наконец, открыть писателя заново и по-новому. И то, что удавалось Кузьмину по отношению к таким огромным писателям, как Пушкин, Гоголь, Лесков, — показ своего, кузьминского, Пушкина, Гоголя, Лескова не могло получиться в данном случае. В «Круге царя Соломона» произошло нечто обратное: писатель открыл нам «кузьминского» Кузьмина, художника, которого, казалось, мы знали, но, как теперь выяснилось, далеко не представляли всех его творческих возможностей. И можно сказать только одно: побольше бы таких открытий!

К. КРАВЧЕНКО

НОВЫЕ МЫСЛИ И ОБРАЗЫ В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ В. Н. МИНАЕВА К РУССКИМ НАРОДНЫМ СКАЗКАМ

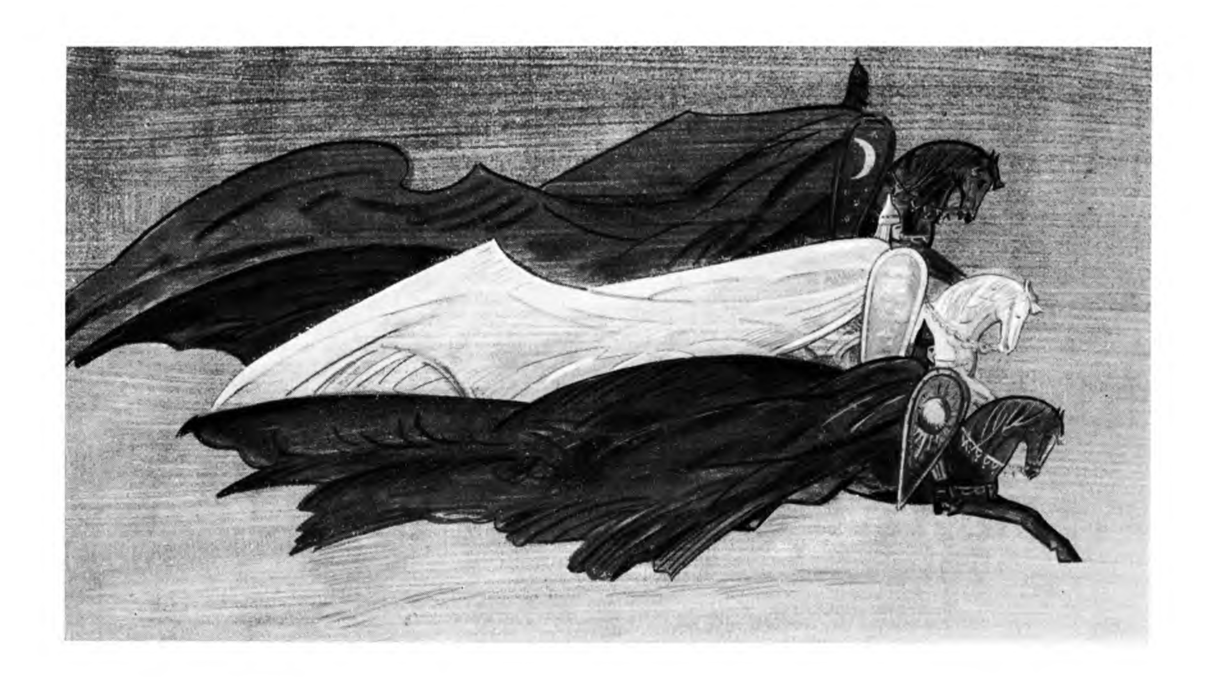
В историю творчества многих советских иллюстраторов включена тема русской народной сказки, ставшей как бы пробным камнем общего направления в искусстве художника, отношения его к национальным традициям, современного подхода к восприятию и пониманию исконно установившейся темы, выражения собственной индивидуальности.

Работа В. Н. Минаева над сказками братьев Гримм давно получила признание, но в иллюстрировании русской сказки встали перед ним совсем другие задачи и другие цели, как в отношении образного решения, так и техники, приемов исполнения. Здесь он остановился на акварели. Он нашел свой путь, идя не от традиций народной картинки, лубка, нередко с успехом используемого нашими мастерами иллюстрации, но от фрески, древних росписей, в которых были и светские сюжеты, и щедрое применение орнамента, и свои стилевые принципы, и свои народные русские типы и характеры. Художник правомерно основывался на внутреннем родстве различных видов произведений народных творцов. По характеру дарования в этих иллюстрациях он избрал как главную линию — лирическую, хотя это не следует понимать так, что он отказался от моментов эпических, жанровых и т. д. Но бо́льшие его удачи — в сказках лирических, как, например, «Финист — ясный сокол». От фрески он взял гармонию и сдержанность цвета, очень далекую от яркости лубка, композиционную собранность, обобщенность образов героев. Но в то же время сказка требовала и деталей, определяющих острую ситуацию, человеческие конфликты, как в сказке «Марья Моревна», кульминацию действия, наконец, подробности обстановки, архитектуры (подобно иллюстрациям к сказке «Иван меньшой — разумом большой»), что также введено художником.

В. Н. Минаев нашел те меры соотношения всех этих требований, которые не нарушают цельности восприятия каждой иллюстрации и всего цикла, что достигается в основном единством красивого и тонко слаженного колорита, свободной пластичностью и легкостью графического почерка. В этом особенно убеждают иллюстрации к сказке «Семь Симеонов» или «По щучьему велению».

Представляет несомненный интерес общая конструкция книги, ее архитектоника, очень продуманный художником макет. В книге 90 иллюстраций к 16 сказкам, отсюда и 16 страничных акварелей. Остальные — разных размеров, что обеспечивает многообразное насыщение страниц иллюстративным материалом. Предусмотрены и развороты с полустраничными рисунками, и помещение иллюстраций в оборку шрифтом, и цветные инициалы, начинающие каждую сказку, и т. д.

Так же цельно внешнее оформление книги: переплет с тисненым шрифтом, красивый, динамичный супер с тремя летящими на конях богатырями, решенный условно-декоративно и крайне выразительно, благодаря чему он сразу привлечет внимание к книге в витрине книжного магазина. Сюжетен и форзац, где на черном фоне едва вырисовываются, намеченные легкими штрихами, силуэты таинственных деревьев, среди которых висит остророгий зеленоватый месяц и идет одинокая девушка. Это удачное вступление в мир сказки. В книге





В. Минаев. Суперобложка. «Русские народные сказки». «Прогресс», 1966

В. Минаев. Иллюстрация. Сказка «Василиса Прекрасная». «Прогресс», 1966

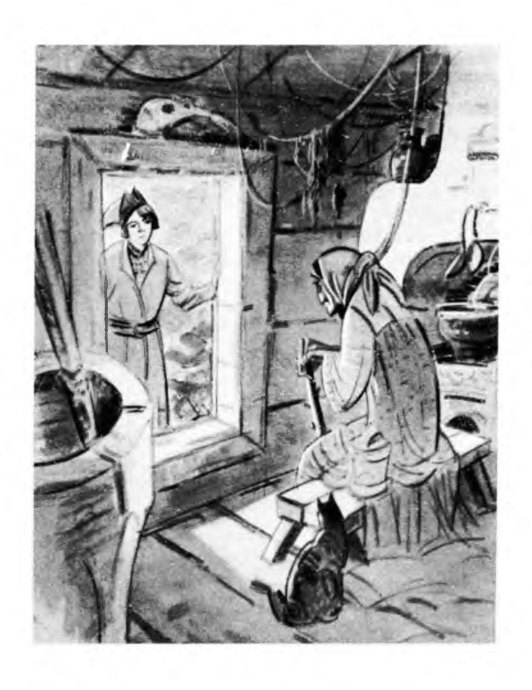
В. Минаев. Иллюстрация. Сказка «Марья Моревна». «Прогресс», 1966

В. Минаев. Иллюстрация. Сказка «Иван меньшой — разумом большой». «Прогресс», 1966

В. Минаев. Иллюстрация. Сказка «Семь Симеонов — семь работников». «Прогресс», 1966

В. Минаев. Иллюстрация. Сказка «По щучьему велению». «Прогресс», 1966









сказок такое начало иллюстрирования на супере, продолжающееся на форзаце и даже на титуле, вполне соответствует содержанию.

Учитывая образную наполненность вступления в книгу, художник делает титул спокойным, на корешке также оставляет лишь надпись золотом.

Книга издана на иностранных языках в издательстве «Прогресс». Было бы желательно видеть эту книгу и на русском языке. Иллюстрации В. Н. Минаева, несомненно, вносят новые принципы и мотивы в иллюстрирование русской сказки, имеющей такую широкую и богатую библиографию в современной иллюстрированной литературе. Художник вступил в этот мир сказки со своими пристрастиями в образах, в выборе сюжета. Он тонко прочувствовал дух и настроение книги и поэтически претворил в иллюстрациях ее содержание, соединив юмор, лиризм, героику, придав особенную роль световому строю.

Хочется приветствовать, что в печати почти сохранены все те нюансы цвета, прихотливое движение линии, которые характеризуют эти работы художника и относятся к его победам в области иллюстрирования сказки.

3.

МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ



Ю. А. ВАСНЕЦОВ

Одна из важнейших особенностей творчества Юрия Васнецова — удивительное постоянство темы. Сказка, ничего, кроме сказки. Мир чувств и мыслей художника воплощается только в фантастических сказочных образах. Это сознательное самоограничение издавна возведено Васнецовым в незыблемый принцип. Годами и десятилетиями в его графике выступают и варьируются одни и те же мотивы, одни и те же сюжеты и персонажи, восходящие к русскому фольклору. А между тем было бы невозможно упрекнуть художника в однообразии или самоповторении. Напротив, дух искания и новаторства, неизменно сопровождавший Васнецова на его долгом творческом пути, не угасает, а крепнет. Поиски продолжаются поныне, сообщая новым работам художника свежесть чувства и неожиданность изобразительных приемов.

Новые работы Васнецова (1962—1964) представляют собой явление чрезвычайно любопытное и в известном смысле даже поучительное. Рассматривая недавно вышедшие книжки с васнецовскими иллюстрациями, зритель, хорошо знакомый с творчеством художника, испытывает чувство узнавания и одновременно удивления: современная графика Васнецова и похожа и не похожа на то, что делал художник в прошлом. Она органически вырастает из всех прежних поисков и достижений художника, но вместе с тем перерастает их, вырывается вперед, обретая новые художественные качества. Зрелое мастерство Васнецова вступило в полосу расцвета. Никогда еще его графика не находила таких ясных, гармоничных и внутренне цельных решений.

Расцвет творчества Васнецова подготовлен всем предшествующим развитием его дарования, всем опытом, накопленным за долгие годы напряженного труда. Проблематика его новых произведений осталась бы непонятой, если не поставить ее в связь с общими вопросами формирования творческой индивидуальности художника, со специфическими особенностями его образного мышления, с источниками, неизменно питающими его вдохновение, и, наконец, даже с пройденной им школой. Поэтому, прежде чем говорить о последних васнецовских книжках, необходимо бросить взгляд назад и попытаться хотя бы вкратце охарактеризовать те пути, по которым прошел художник за три с половиной десятилетия работы в искусстве[1].

В ряду иллюстраторов сказки Васнецов занимает несколько обособленное место. Оно обусловлено не только складом и характером дарования художника, не только своеобразием его личной биографии, но и в первую очередь спецификой воспринятых и переработанных им традиций.

Художественное мышление Васнецова органично вырастает на почве народного искусства.

От детства, проведенного в старинном вятском крае, родине скульпторов-игрушечников, крестьянских живописцев и кружевниц, где дожили до XX века многие своеобразные особенности древнерусского бытового уклада, где сам быт был пронизан искусством, сквозь всю жизнь художника протянулись неразрывные нити, связывающие его с русской природой, русской стариной и русской сказкой. Впечатления, пережитые в родном краю, оставили неизгладимый след в сознании Васнецова, сформировали его душевный строй и навсегда определили круг его основных эстетических представлений.

Васнецов принадлежит к тем художникам, которые обращаются к фольклорной тематике потому, что их творческое мышление глубокими корнями связано с народными преданиями, народным жизнеощущением и народным чувством

[1] Мысли, излагаемые ниже, подробнее развиты автором этих строк в монографии «Юрий Алексеевич Васнецов». Л.—М., «Искусство», 1961, стр. 7 и далее.

формы. Эти художники не отворачиваются от жизни. В своих произведениях они утверждают радость и полноту бытия, их искусство представляет собой отклик на живую действительность.

Именно на этом пути сложилось творчество Васнецова. Образы, созданные им, отмечены тем же простодушным оптимизмом, той же жизнеутверждающей силой, которая наполняла сознание неведомых по именам создателей народной сказки. Сила Васнецова в том, что он подходит к своим образам с той же естественностью и непредвзятостью творческого переживания, с какою слагает сказки сам народ. Он ищет учителей и предшественников не среди мастеров книжной графики, к каким бы художественным направлениям они ни принадлежали, а в русском изобразительном фольклоре, имеющем общие истоки и общие принципиальные основы с народной сказкой.

В поисках традиции Васнецов обращается к русскому народному лубку, к вятской глиняной игрушке, к искусству вывески, к пряничным доскам, к мотивам национального орнамента. Органичность художественного мышления предохраняет мастера от эстетизма и стилизации, помогает ему развить и критически осмыслить выбранную им традицию, не следовать ей слепо, а поднять те ее элементы, которые созвучны характеру его собственного дарования.

Сказанным, однако, еще не исчерпывается специфика васнецовских образных представлений. Необходимо помнить, что вся его графика — без единого исключения — предназначена детям. Васнецова отличает редкостная способность творить как бы от лица своего будущего зрителя. Характерной особенностью мышления Васнецова является умение заново пережить детскую увлеченность сказкой и проникнуть в самую сущность художественных интересов ребенка. Традиции народного творчества как бы пропущены Васнецовым сквозь призму детского восприятия.

Этот мастер, близкий к народному искусству не только по темам или приемам изображения, но и по всему складу своей творческой индивидуальности, является вместе с тем художником глубоко профессиональным и глубоко современным. Опыт новой художественной культуры прочно усвоен Васнецовым еще в годы юности; все средства его изобразительного мастерства строго продуманы, сознательно организованы и слагаются в стройную, последовательную и целенаправленную систему. Для характеристики новых работ Васнецова это обстоятельство имеет не менее существенное значение, нежели указание на народные истоки его творчества. Нельзя оторвать этого художника от школы, в которой воспиталось и созрело его дарование.

Школа отнюдь не была «академической». Вместе с некоторыми другими ленинградскими графиками, своими сверстниками, Васнецов еще в 20-х годах, в начале своего творческого пути, примкнул к группе художников, которые объединились вокруг ленинградской редакции детского отдела Госиздата. Эта группа задумала и последовательно осуществляла кардинальную перестройку всех устоявшихся принципов иллюстрирования и художественного оформления книги. Во главе группы стоял В. В. Лебедев, его ближайшими сотрудниками были Н. А. Тырса и Н. Ф. Лапшин. В их творчестве сложилась новая изобразительная система, активно повлиявшая в дальнейшем на стиль и метод советской книжной графики.

Добиваясь ясности, лаконизма, предметной точности и конкретности изображения, раскрывая в иллюстрациях идейное и образное содержание книги, художники Детгиза стремились дать ей четкое, до конца продуманное конструктивное решение. Книга мыслилась как целостное художественное единство, все элементы которого связаны между собой общим ритмом. Определяя задачи оформителя и иллюстратора, В. В. Лебедев подчеркивал необходимость «сознательно и с неосла-

бевающей энергией сохранить определенный ритм на протяжении всей книги, то ускоряя, то замедляя его плавными переходами». Он настойчиво указывал, что «детали прочитываются только после понимания общего замысла»[1]. Путь создания книги вел художников от общего к частному. Прежде чем разрабатывать отдельные сюжетные мотивы, художники ставили перед собой задачу охватить тему в целом, выразить ее эмоциональную настроенность в основных композиционных и цветовых ритмах, внимательно учитывая взаимодействие всех графических элементов оформления. Работа неизменно начиналась с подготовки макета, не только содержащего эскизы обложки, форзаца, титульного листа и орнаментальных рамок, но и предусматривающего чередование иллюстраций, их распределение в тексте, а также выбор того или иного шрифта. Художники руководили и типографским процессом.

Здесь нет необходимости развивать характеристику названной системы и продолжать перечисление ее основных признаков[2]. Существенно лишь подчеркнуть ее решающее влияние на книжную графику Васнецова. Художник с полным основанием считает себя учеником и в какой-то степени последователем В. В. Лебедева. Однако воздействие учителя сказалось не столько на изобразительной манере Васнецова, не столько на стиле его творчества, сколько на стиле мышления, на тех принципах, которыми он руководствуется, решая художественные задачи иллюстратора и оформителя книги.

В свете всего изложенного отчетливее выступят конкретные качества новых работ Васнецова.

За истекшие три года (1962—1964) Васнецов издал сравнительно немного новых произведений. В 1962 году вышли в свет две книжки с его картинками: сборник русских народных песенок «Скок-поскок» и стихотворения А. Прокофьева «Шутки-прибаутки»; в 1963 году переиздана прежняя книжка «Ай-дуду. Русские народные сказки, песенки, потешки», для которой художник сделал новую обложку; наконец, в 1964 году появились «Лис и мышонок» В. Бианки и сборник «Ладушки», который является, быть может, самым значительным созданием Васнецова, не имеющим себе равных в его более раннем творчестве.

Живые и изобретательные, как бы рожденные фантазией ребенка, с первозданной свежестью восприятия, постигающего мир сказки, празднично многоцветные и торжественные, как народный лубок, и вместе с тем строго построенные, ни в чем не погрешающие против закономерностей искусства книги, васнецовские композиции наполнены взволнованным и трепетным лирическим чувством.

Прежде чем перейти к разбору каждой из названных книг в отдельности, следует попытаться определить некоторые общие черты, типичные для всех них и выражающие специфику васнецовских образных представлений.

Характерная особенность рисунков Васнецова — повышенная декоративность цветовых и композиционных решений. Сказочные сцены, представленные художником, сверкают яркими красками, а предметная форма нередко превращается в сложный и пышный орнаментальный узор. На интенсивном цветовом фоне, лишенном иллюзорной глубины, развертываются динамичные силуэты очеловеченных зверей или птиц, фантастических построек и растений. Стебли травы, цветы и ветки деревьев изгибаются и сплетаются друг с другом, образуя рамку, замыкающую изображение. Персонажи сказок выступают как бы на театральных под-

---

[1] В. Лебедев. Для самых маленьких. Работа художника в книге для дошкольника. — «Книга для детей» (Бюллетень Гос. изд. литературы Наркомпроса РСФСР), 1964, 10 марта, стр. 3.

[2] Подробнее об этом см.: В. Петров. Из истории детской иллюстрированной книги 1920-х годов. Сб. «Искусство книги». Вып. 3. М., «Искусство», 1962, стр. 349 и далее.

мостках. В этой нарядности и своеобразной театрализации действия, свойственной васнецовским рисункам, находит свое выражение особая душевная настроенность художника, который воспринимает тему сказки как тему торжественную, праздничную и прежде всего несущую людям радость.

Для Васнецова мир сказки — это мир счастья, ничем не омраченного, по-детски чистого, мир, где, в сущности, нет драматических коллизий, нет жестокости, нет зависти и добро всегда торжествует над злом. Поэтому все излюбленные васнецовские герои — робкий заяц, храбрый петух, веселый кот, неуклюжий и добродушный медведь, даже лютый волк и плутоватая лиса — неизменно вызывают горячую симпатию маленьких зрителей. В мире образов Васнецова не остается места ненависти или злорадству.

В торжественности и театральности композиционного строя новых работ художника нет ничего статичного, застылого или церемониального. Напротив, все рисунки пронизаны движением, то плавным и замедленным, то стремительным и задорно-веселым. Примеры нетрудно найти в любой из новых книжек Васнецова. Мыши в детских курточках, став в кружок, заводят хоровод возле расписной лежанки, на которой дремлет кот, укрытый пуховым одеялом; процессия белок с букетами двигается по дощатому мостику, замощенному серебром; крестьянский мальчик, размахивая руками, гарцует верхом на коне по зеркальному льду.

Ритмы васнецовских композиций нередко как бы перекликаются с ритмами народного комического танца.

Многоцветность и яркость рисунков Васнецова роднит их с лубочными картинками. Нет сомнения, что именно русский лубок является первоисточником колористических решений, характерных для васнецовской книжной графики. Красные, розовые, желтые и насыщенно-зеленые цвета, в которых воплощается живописное чувство художника, напоминают сравнительно поздние образцы лубка, относящиеся ко второй половине и даже к концу XIX века. Однако у Васнецова яркая полихромия никогда не переходит в пестроту. Художник преодолевает грубоватую нестройность лубочного колорита, используя незнакомый народному искусству принцип валерной живописи и строго соразмеряя относительную светосилу каждого тона. Цветовое построение основывается на тонкой и точно выверенной гармонии живописных отношений, неизменно сводимых к общему колористическому единству.

Все эти качества, уже встречавшиеся в прежних работах художника, с новым блеском раскрываются в его последних книжках, варьируясь и видоизменяясь в зависимости от специфики трактуемой темы.

Из двух книжек 1962 года только одна — «Скок-поскок» — является чисто фольклорной. Иллюстрируя, или, вернее, превращая в зрительный образ незамысловатые народные сюжеты, Васнецов стремится прежде всего выразить их эмоциональное содержание, передать формой, композицией и колоритом лирическую или комическую интонацию детской песенки. Графика здесь как бы сопровождает поэзию. Предметное изображение чаще всего строится как декоративный орнамент или виньетка, в которую вплетаются отдельные сюжетные мотивы, а иногда и просто предметы, упоминаемые в тексте. Песенка о весне заключена в рамку, составленную из цветов и колосьев; две стройные пирамидальные березки поддерживают полукруглый свод радуги, обрамляющий стихи о дождике и солнышке; текст песенки о колесе напечатан среди двух виньеток, изображающих колесо с сидящей на нем птичкой и крестьянскую телегу, в которую впряжен огнедышащий конь.

Совершенно иначе решено оформление книжки детских стихотворений А. Прокофьева «Шутки-прибаутки». Здесь принципиально изменено соотношение между

изображением и текстом. Графике отдана ведущая роль. Она уже не «сопровождает» поэзию, напротив, текст как бы растворяется в потоке изобразительно-декоративных форм; стихи выполняют лишь скромную роль подписей под картинками.

Книжка напечатана на особой зеленовато-голубой бумаге. Искусно обыгрывая цветной фон, который становится существенным элементом декоративного построения, Васнецов наполняет книжку сказочными образами, подчас лишь отдаленно связанными с сюжетом стихов Прокофьева. Главным средством художественного выражения становятся цветовые пятна, то мажорные, то интенсивно-яркие, то, напротив, приглушенные и нежные, с тонко разработанной гаммой оттенков и тональных отношений. Лирическое чувство, вложенное Васнецовым в эти изображения, вырастает на основе реальных, непосредственно пережитых художником ощущений, связанных с восприятием северной русской природы. Но эти точные, по существу своему, реалистические восприятия свободны от какого-либо привкуса натурализма и пассивного копирования действительности. Васнецов обобщает и перерабатывает свои живые впечатления на основе закономерностей, веками сложившихся в русском народном искусстве.

Оформление рассказа В. Бианки «Лис и мышонок» построено в том типе книжки-картинки, где графика доминирует над литературой. Маленький диалог лисы и мыши, который уместился бы в нескольких строчках, превращен Васнецовым в развернутое и увлекательное сказочное повествование. Творческая фантазия и сюжетная изобретательность художника здесь почти не связаны литературным текстом, так как последний не содержит ни описаний места действия, ни характеристики персонажей.



Ю. Васнецов. Иллюстрация. А. Прокофьев. «Шутки-прибаутки». Детгиз, 1962



Ю. Васнецов. Иллюстрация. «Скок-поскок». Детгиз, 1962





Ю. Васнецов. Разворотная иллюстрация и обложка. В. Бианки. «Лис и мышонок». Детгиз, 1964







Ю. Васнецов. Иллюстрации. «Ладушки». Детгиз, 1964



Ю. Васнецов. Разворот.



«Ладушки». Детгиз, 1964



Ю. Васнецов. Иллюстрация. «Ладушки». Детгиз, 1964

Все это создано воображением Васнецова. От Бианки идет только стремительный темп в развитии сюжета и динамический ритм, которым пронизана книжка.

Мышонок выкапывает норку, прячется в ней, устраивает спальню, потом кладовку, потом запасный выход и, наконец, поспешно выскакивает из норки, спасаясь от преследовавшей его лисы. История лесного зверька становится в руках Васнецова волшебной сказкой, расцвеченной чудесами фантазии.

Своеобразие книжки в том, что она строится на чередовании разворотов, каждый из которых представляет собой как бы диптих; обе его створки, сюжетно и ритмически связанные друг с другом, являются нераздельными частями единой композиции. Таким же композиционным единством обладает и вся книжка в целом, так как художник сохраняет во всех шести разворотах один и тот же ритм и только слегка варьирует общую схему построения.

Одновременно с перечисленными, сравнительно небольшими книжками, включающими по 10—12 рисунков, Васнецов подготовил обширную серию работ, посвященную русским народным сказкам. Значительная часть ее вошла в книгу «Ладушки». Она состоит из 38 цветных страничных рисунков, с которыми соотнесены страницы текста, украшенные орнаментальными рамками, заставками, концовками и виньетками.

Эту книгу можно было бы назвать своеобразной антологией творчества Васнецова. Художник обращается здесь к темам, уже неоднократно разрабатывавшимся в его графике; в ряде случаев он решительно берет готовые образы и композиции, созданные пять, десять или двадцать лет тому назад, и творит их заново, совершенствуя прежние решения, очищая их от всего случайного и преходящего, от всего, что представляется ему неудачным или недостаточно вырази-

тельным. В книгу вводится как бы окончательная редакция избранных произведений художника.

В самом характере дарования художника эмоциональная сторона решительно преобладает над рассудочной, и творческая интуиция всегда оказывается сильнее сознательного расчета. С детской непосредственностью отдавшись очарованию сказки, Васнецов смог заново пережить свои темы и образы, не утратив ничего из прежних достижений и обогатив их опытом и мастерством, накопленным десятилетиями труда.

В сравнении с ранними вариантами иллюстраций на аналогичные темы рисунки к «Ладушкам» кажутся более условными, более фантастично сказочными. Перерабатывая прежние изображения, Васнецов освобождает их от тех элементов бытовизма и иллюзионистической пространственности, которые еще проникали в его творчество в 40—50-х годах.

Новые варианты лаконичнее прежних, строже по построению, форма в них более обобщена и поэтому более выразительна. Но это только одна сторона нового метода Васнецова. Характерной особенностью всей серии иллюстраций к «Ладушкам» является смелое и изобретательное использование цветных фонов — розовых, синих, желтых, красных, черных и лишь изредка белых. Цвет становится здесь той средой, в которой развернуто действие, но одновременно выступает как носитель напряженного поэтического чувства, вложенного художником в тему сказки. Именно цветом организуется эмоциональный строй рисунков Васнецова, то радостно-мажорный, то задушевно-лирический, то таинственный и грозный.

Новые принципы творчества Васнецова, и в частности его дарование колориста, особенно отчетливо видны в прекрасном рисунке к песенке «Гуси» («Ладушки»), который, кстати сказать, не имеет прообраза среди его прежних произведений. Композиция этого рисунка полна страстного движения. Стремительно скачет волк, унося в зубах гусенка; со всех сторон налетают на зверя белые птицы с вытянутыми шеями и раскрытыми красными клювами. Сцена, представленная Васнецовым, поражает своей живостью, естественностью и художественной правдой. А между тем все в ней условно и сказочно. На интенсивно-синем фоне разбросаны белые силуэты летящих птиц, образующие сложный узор вокруг волка, вырисовывающегося серым пятном. Ярко-зеленые стебли водяных растений и бледно-зеленые цветы окружают сцену, акцентируя плоскостный и орнаментальный характер композиции. С изощренным колористическим чутьем сопоставлены тона и оттенки белого, серого, красного и зеленого, слагающиеся в изысканную, почти музыкальную гармонию.

С таким же безошибочным живописным ритмом построены развороты книги, объединяющие иллюстрацию с текстом и орнаментально-графическими элементами оформления.

Последние произведения Васнецова свидетельствуют о новом взлете его таланта. Опираясь на опыт многолетней работы в книжной графике и органично примыкая к бессмертной традиции народного искусства, претворенной мировоззрением современного художника, Васнецов создал изобразительную интерпретацию русских сказок, которую, не опасаясь преувеличения, следует назвать классической.

В. Петров



С. Б. ТЕЛИНГАТЕР

В каталоге персональной выставки Соломона Бенедиктовича Телингатера было перечислено более семи десятков названий издательств, типографий, журналов, газет, в которых он работал сорок с лишним лет.

И это еще неполный список.

Телингатер начал свою работу в Баку и в Москве в самом начале 20-х годов в комсомольских газетах и журналах. По комсомольскому поручению были сделаны тогда же иллюстрации к «Двенадцати» Блока.

Молодого художника привлекали необычные художественные формы, ломающие каноны типографского искусства. Выполненный набором броский красно-черный плакат к выборам в Бакинский Совет в 1923 году был, вероятно, первым шагом в новом направлении.

Следующие шаги делаются уже в Москве после 1925 года. Телингатер работает в типографиях, делает обложки и форзацы, не прибегая к гравюре или фотомеханике — из одних наборных элементов. Так работали многие. Это было лозунгом — делать книгу целиком из книжного материала, материала наборной кассы. Даже изображения монтировались из различных знаков и линеек. Кое-кто шел еще дальше, обходясь совсем без изображения. По мнению этих конструктивистов, книга должна была избавиться от искусства, сбросить украшения, стать инженерной конструкцией, построенной на точном расчете. Художника больше не было — был конструктор книги.

Но у Телингатера здесь была своя особая позиция. Отвлеченная конструктивность не казалась ему достаточной. «Новая полиграфия» была лишь средством для решения новых задач — «высоко политической активной формой»[1].

Наборные обложки серии «Наше хозяйство через пять лет» — это обложки-диаграммы, обложки-плакаты. Столбики роста продукции, броские цифры, цитаты из резолюций, — брошюра начинала агитировать прямо с обложки.

Но почему только обложка? Приемы плакатного монтажа врываются внутрь книги. Рушатся серые прямоугольники текста. Стрелы пересекают страницы — смотри сюда! Сравни эти цифры! Комментарии — самым мелким шрифтом (прочтут, кому надо!). Зато главное вырастает до гигантских размеров, набирается жирным шрифтом, вспыхивает красной краской.

Так набирались даже стихи. В 1928 году двадцатипятилетний Телингатер оформляет поэму А. Безыменского «Комсомолия». «Недостоверный» рисунок заменен в иллюстрациях документальной фотографией («фотография — наилучший аргумент — факт», — писал Телингатер)[2]. Текст акцентирован цветом, размером, формой шрифта. Он как бы продекламирован шрифтом — громко, с пафосом, с резко подчеркнутыми интонациями.

В другой книге стихов — «Слово предоставляется Кирсанову» (1930 г.) — работа над выразительностью набора идет в ином направлении. Узкие столбцы стихотворного текста почти не тронуты выделениями, только в «Разговоре с Петром Великим» речь царя набрана по старой орфографии и иным шрифтом, чем авторская. Но зато заглавия стихотворений, повторенные также на обеих сторонах обложки, стали здесь объектом своеобразных художественных экспериментов. Старомодные, кудрявые рекламные шрифты эффектно противопоставлены конструктивному гротеску. Один заголовок взлетает по диагонали вверх, передавая динамику автомобиля, другой медленно переливается, меняя на ходу пластический рисунок литер, продуманно выбранных из разных гарнитур. Наборный, механический, казалось бы, шрифт осваивается как гибкий, послушный художнику мате-

[1] С. Телингатер. Полиграфическое искусство в СССР. — «Полиграфическая техника», 1931, № 7—8.
[2] С. Телингатер. Фотомонтаж. — «Полиграфическое производство», 1928, № 7.



С. Телингатер. Разворот. А. Безыменский. «Комсомолия», 1928

риал, неразрывно слитый своим ритмом и пластикой с содержанием набираемого слова.

Близкую по приемам, но уже откровенно ироническую, в соответствии с характером книги, стилизацию различных книжных и вывесочных шрифтов и орнаментов положил Телингатер в основу оформления «Двенадцати стульев» (1932). Набор здесь уступил место аппликациям из типографских «изысков» прошлого века и собственной графике, пародирующей провинциальные вывески и очень точно передающей атмосферу романа.

Наряду со шрифтом и набором подвергается в эти годы художественному, образному переосмыслению и роль фотографии в книге. Телингатер много работает с фотомонтажом, обращается и к популярной тогда технике фотограммы. Этот способ позволил ему в красивой обложке «В помощь металлисту мелкой промышленности» (1930) сочетать фотографическую достоверность изображенных инструментов со строгим графическим ритмом белых силуэтов на черном фоне.

Весь этот пересмотр и преобразование средств и методов книжного искусства, поиски активного, плакатно броского языка не были ни чудачеством, ни модой. Их диктовало время.

«Революция провела у нас колоссальную просветительную и пропагандистскую работу. Традиционная книга была разорвана на отдельные страницы, в сто раз увеличена, более красочно расписана и, как плакат, вывешена на улицу. В отличие от американского, наш плакат был создан не для того, чтобы мгновенно быть схваченным глазом из мимо мчащегося автомобиля, но для прочтения и объяснения вблизи. Если бы мы сегодня репродуцировали несколько плакатов в размере обычной книги и, собрав их тематически, переплели, то получилась бы



ЮНОШЕСКАЯ ПРАВДА

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН СОЕДИНЯЙТЕСЬ

№ 17.	Адрес Редакции:	25-го октября 1921 г.	Телефон № 70-47.	№ 17.

ОТ РЕДАКЦИИ.

НАСТОЯЩИЙ № „ЮНОШЕСКОЙ ПРАВДЫ“ ВЫХОДИТ ДАЛЕКО НЕ ТАКИМ КАКИМ МЫ БЫ ХОТЕЛИ. РЯД ТЕХНИЧЕСКИХ ЗАТРУДНЕНИЙ (ОТСУТСТВИЕ ТИПОГРАФИЙ и т. п.) ЗАДЕРЖАЛИ ВЫХОД ЭТОГО № НА 1½ МЕСЯЦА, БЛАГОДАРЯ ЧЕМУ ПРИШЛОСЬ ИЗМЕНИТЬ ВЕСЬ ПЕРВОНАЧАЛЬНО ЗАДУМАННЫЙ ПЛАН №.

В ДАЛЬНЕЙШЕМ МЫ НАДЕЕМСЯ ВЫПУСКАТЬ „ЮНОШЕСКУЮ ПРАВДУ“ БОЛЕЕ РЕГУЛЯРНО.

Новые условия и наши задачи.

(Итоги наших съездов).

НА ПОМОЩЬ ГОЛОДАЮЩИМ!

Учитесь у детей.

Молодежь — взрослым.

17 сентября Замоскворецкой концертной труппой Р. К. С. М. был поставлен концерт в агитпункте Николаевского вокзала. Присутствовало более 800 человек крестьян и красноармейцев.

Концерт прошел с успехом.

—

Этой же труппой 18 сентября был поставлен концерт для отдыхающих рабочих подростков в доме отдыха имени „Коминтерна Молодежи“, им. „Машкино“.

На концерт собрались и



С. Телингатер. Шапка газеты «Юношеская правда», М, 1921

С. Телингатер. Наборная афиша. Изогиз, 1932



С. Телингатер. Обложка. Бюллетень № 5. «Молодая гвардия», 1927



С. Телингатер. Обложка. Изд-во «Крестьянская газета», 1930





С. Телингатер. Заставка и титул. И. Ильф и Е. Петров. «12 стульев». «Федерация», 1932





С. Телингатер. Суперобложка. Ю. Овсянников. «Перо Жар-птицы». «Советская Россия», 1963

С. Телингатер. Обложка. Гослитиздат, 1961

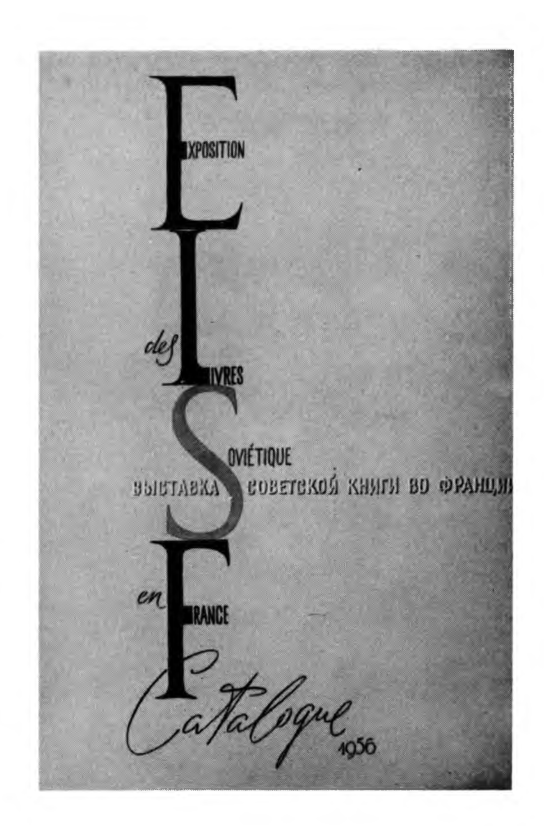
С. Телингатер. Эскиз наборного инициального шрифта, 1960

С. Телингатер. Обложка каталога. «Выставка советской книги во Франции». 1956

С. Телингатер. Обложка. «Полиграфическое производство», 1962, № 9

С. Телингатер. Эскиз акцидентного шрифта. 1958

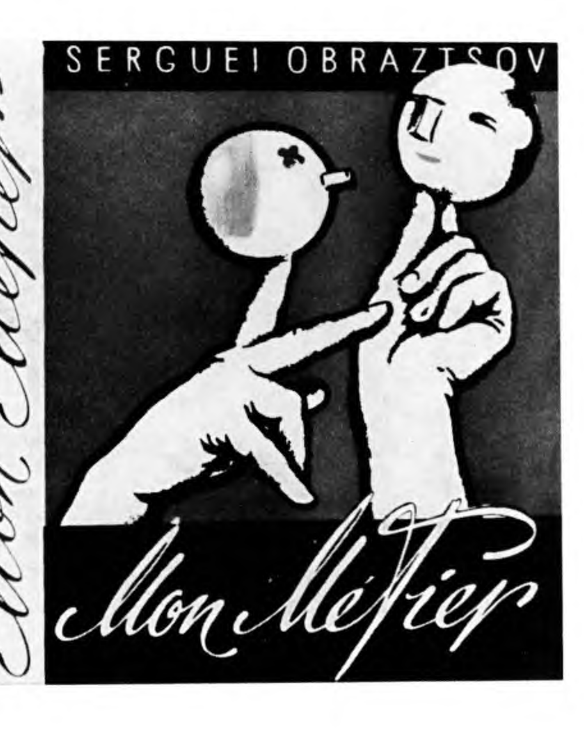

ЭСКИЗ НАБОРНОГО ИНИЦИАЛЬНОГО ШРИФТА


EXPOSITION
des LIVRES
SOVIÉTIQUE
ВЫСТАВКА СОВЕТСКОЙ КНИГИ ВО ФРАНЦИИ
en FRANCE
Catalogue
1956


ПОЛИГРА-
ФИЧЕСКОЕ
ПРОИЗВОД-
СТВО
9.1962

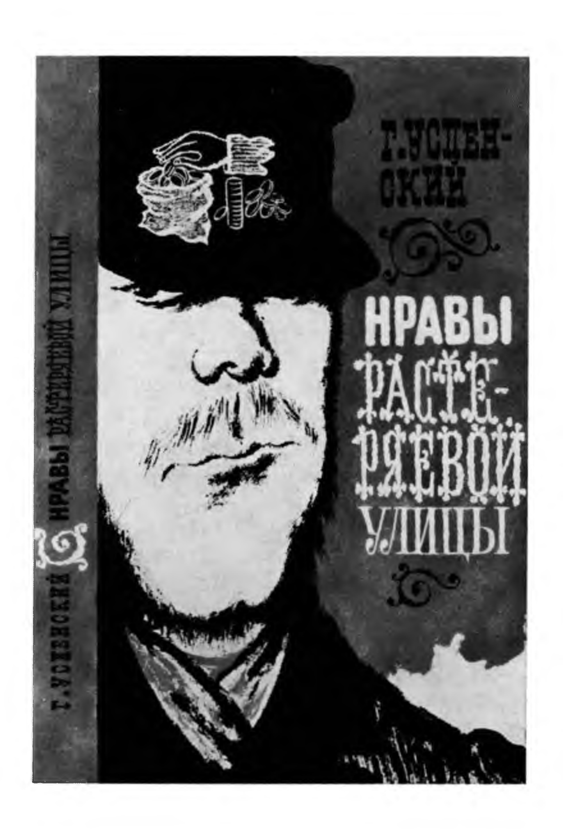

12345678


SERGUEI OBRAZTSOV
Mon Métier


SERGUEI OBRAZTSOV
Mon Métier




Житие
протопопа
Аввакума
им самим
написанное
и другие его
сочинения







С. Телингатер. Разворот обложки С. Образцов «Моя профессия». Изд-во литературы на иностранных языках, 1958

С. Телингатер. Фронтиспис и титул. Гослитиздат, 1960

С. Телингатер. Суперобложка, титул и спусковая полоса. Г. Успенский. «Нравы Растеряевой улицы». Гослитиздат, 1963

весьма своеобразная книга»[1]. Так писал в конце 20-х годов один из создателей нового направления в искусстве книги Эль Лисицкий, о совместной работе с которым и сейчас с удовольствием вспоминает Телингатер.

Что-то подобное такой книге плакатов Телингатер сделал в 1934 году — книгу И. Фейнберга «1914-й». Это было уже не оформление, а совместное творчество писателя и художника — серия фотомонтажей, делающих видимым механизм подготовки первой мировой войны.

Работы Телингатера, созданные после середины 30-х годов, заметно отличаются от предшествующих. Разнообразная, мáстерская, часто изысканно красивая каллиграфия вытесняет с переплетов и титульных листов суровую простоту набора. Композиции теряют динамику, реабилитируется отвергавшийся прежде орнамент. Образ книги меняется. Прямая «плакатная» агитация оказывалась лишь одной из задач, вовсе не самой главной. Телингатер все чаще имеет теперь дело с классической литературой. Опыт старой книги был здесь вовсе не бесполезен.

С другой стороны, сказывались и тенденции украшательства, поразившего в эти годы книгу, так же как архитектуру и прикладное искусство. Не «летучий дождь брошюр», а дорогие «подарочные издания» все чаще оказываются на рабочем столе художника. Они давали заманчивые возможности сложного, не ограниченного переплетом и хорошо полиграфически выполненного оформления, но они же тянули порой к показному богатству, ложной монументальности, к прямолинейному подражанию классическим образцам.

Искусство книги в это время расчленяется. Иллюстрация отрывается от книги, тяготеет к станковому рисунку. В 40-е годы Телингатер часто работает совместно с иллюстраторами, вводя их рисунки в книгу, создавая своеобразную шрифтовую и орнаментальную раму и для текста, и для готовых, другим художником выполненных рисунков. Собственно образные задачи передавались здесь иллюстрациям. Оформление, чтобы не спорить с ними, было по преимуществу декоративным.

Вместе с тем внутренняя связь этих работ Телингатера с прежними гораздо сильнее, чем это может показаться с первого взгляда. В них продолжались те же поиски предельно выразительной, а не просто формально совершенной художественной формы. Развороты альбома «Ленин» (1939), при всей их классической уравновешенности и академической строгости, исходят из тех же принципов смыслового сопоставления документов, что и ранние монтажи Телингатера. Его рисованные шрифты, даже основанные на классических образцах, отличаются от этих образцов острым ритмом, динамикой, тоже приобретающей порой смысловую выразительность, — например, в стремительном красном росчерке на черном переплете «Бури» И. Эренбурга (1950).

Рядом с разворотом из «Комсомолии» экспонировался на выставке другой, похожий на него разворот, с отрывком из поэмы «Хорошо!» Маяковского, выполненный в 1959 году для Лейпцигской выставки. Что же означает явная перекличка этих двух листов, разделенных тремя десятилетиями? Возвращение к истокам, отказ от сделанного позже?

Достаточно взглянуть на собранные на выставке последние работы художника, чтобы понять, что дело обстоит сложнее. Преодоление нашим книжным искусством навязанных ему ложноклассических канонов открыло и для Телингатера новый этап творческих поисков, критического пересмотра своего опыта.

«Я боюсь элементарного повторения 20—30-х годов», — говорит Телингатер о работах молодых художников, чисто декоративно использующих старые приемы. Сегодня виднее, чем когда-нибудь раньше, и архитектоническая цельность

---

[1] Эль Лисицкий. Книга с точки зрения зрительного восприятия — визуальная книга. Сб. «Искусство книги». Вып. 3, стр. 166.

книги 20-х годов, и ее целенаправленность, и, с другой стороны, ограниченность ее диапазона, однообразие средств, недооценка многими из ее создателей образной стороны искусства. Над конструктивистской книгой теперь надстраивается, по выражению Телингатера, «второй этаж». Типографский материал становится не только архитектоническим, но и образным. В нем — основа современного орнамента, помогающего художественному освоению технического мира. Над таким техническим в своей основе орнаментом и работает сейчас художник, находя новые, характерные для нашей эпохи ритмы и формы. Так задумана им, например, обложка третьего номера журнала «Декоративное искусство СССР» 1964 года с мотивом переплетающихся стальных ферм.

Переосмысливается и опыт богато иллюстрированной книги 40-х — начала 50-х годов. Телингатер вовсе не склонен считать его просто ошибкой. Свидетельство тому, в частности, его самая большая работа последних лет — «Нравы Растеряевой улицы» Г. Успенского (1963). Здесь господствует не набор, а свободная, живописная графика с сочным черным штрихом, оттеняемым на спусковых полосах вторым, ярко-голубым цветом. Многочисленные сатирические портреты героев книги проходят через весь том, начиная с суперобложки. Они «держат» спусковые полосы, сопровождают текст. Но в отличие от иллюстраций Шмаринова, Кибрика, Дехтерева, с которыми прежде работал Телингатер, эти рисунки задуманы и выполнены самим художником, задуманы в книге, а не на чистом листе, связаны образно и пластически с формой спусковой полосы, с кудрявым инициалом, с иронически стилизованными шрифтами заголовков, заставляющими вспомнить созданное тремя десятилетиями раньше оформление «Двенадцати стульев», наконец, с символическим изображением руки, то считающей деньги, то держащей бутылку, то сжатой в волосатый кулак. Это единое, очень цельное произведение книжного искусства, хотя, может быть, чересчур нарядное для горькой и скромной прозы Глеба Успенского.

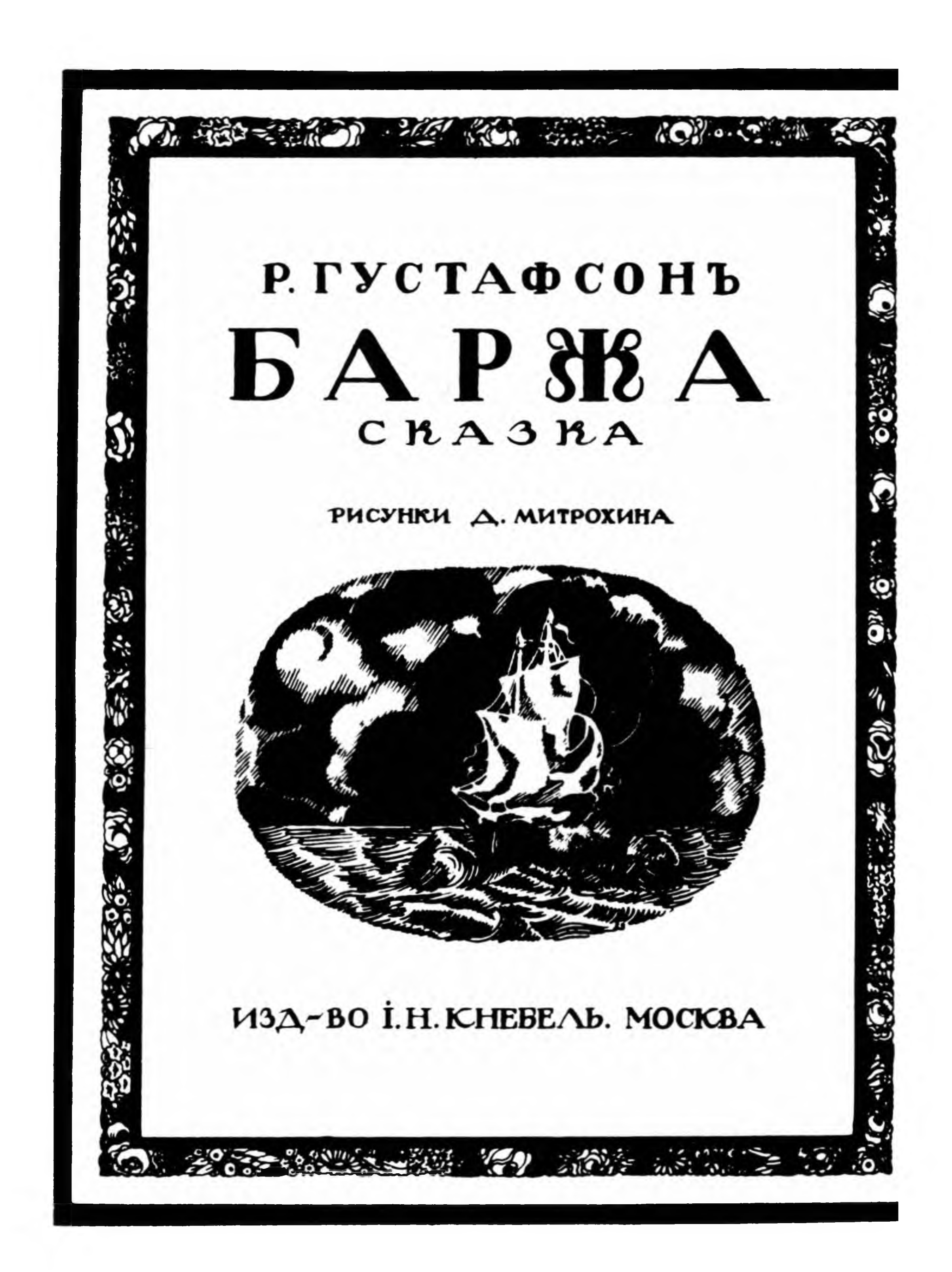
В одной статье трудно исчерпать все направления работы Телингатера. Творческий диапазон шестидесятилетнего мастера сегодня широк, как никогда прежде. Он обращается и к сюжетным иллюстрациям, и к фотомонтажу, ищет новую выразительность в приемах народного искусства и работает над художественным освоением возможностей новой полиграфической техники, например фотонаборной машины. Интересны также и его последние работы в области шрифта — изящный наборный шрифт для акцидентных работ и строгий, монументальный — для мемориальных досок Москвы.

Высокая книжная культура работ С. Б. Телингатера получила признание и за рубежами нашей страны. Об этом свидетельствуют золотая и серебряная медали, присужденные его произведениям в 1959 году международным жюри Выставки искусства книги социалистических стран в Лейпциге, а затем и высокая премия имени Гутенберга.

Это вовсе не значит, что искусство Телингатера наконец отстоялось в завершенные, лишенные движения формы. Как и прежде, художник ищет новый ключ для каждой новой работы.

Многое в этих работах вызывает споры. Что ж, Телингатер никогда не стремился делать бесспорные вещи, слишком легко укладывающиеся в устоявшиеся каноны. Дух творческого эксперимента проходит от его первых опытов до тех работ, которые он делает сегодня.

Ю. Герчук


Р. ГУСТАФСОНЪ
БАРЖА
СКАЗКА
РИСУНКИ Д. МИТРОХИНА
ИЗД-ВО І. Н. КНЕБЕЛЬ. МОСКВА

Д. И. МИТРОХИН

Дмитрий Исидорович Митрохин ярко индивидуален в своем видении мира и в своих художественных приемах отображения этого мира. Художник большой культуры и вкуса, он сумел через всю свою творческую жизнь пронести простосердечность, ясность и непосредственность чувств — в этом секрет особого обаяния его как художника.

В книгах, оформленных Митрохиным, нет ничего бросающегося в глаза — все очень просто. И в то же время его книги узнаешь сразу — по остро выявленному почерку художника, по их «неэффектной» обложке, по особому «митрохинскому» рисунку букв.

Митрохин — художник книги по самому существу своего дарования. Увлечение книгой с самого начала творческого пути не было для него только данью времени. Именно здесь, в украшении книги нашли выход декоративные стороны его искусства.

Принадлежа к так называемому младшему поколению «Мира искусства», Митрохин был одним из немногих художников этой группы, который целиком посвятил себя книжной графике. Он не занимался ни театром (если не считать оформления одного непоставленного спектакля «Кот в сапогах»), ни живописью. Начав свою деятельность в 1905 году с журнальных заставок, Митрохин остается верен своей первой любви до сих пор.

Книжное творчество Митрохина делится с совершенной очевидностью на два периода. Его книги 20—30-х годов совсем не похожи на дореволюционные.

Он начал как мирискусник, со всеми присущими этому направлению качествами художника-оформителя книги — узорчатостью в украшении страницы, освоении главным образом поверхности книжного листа, внимательностью к графическим деталям, к шрифту, к полиграфическому качеству печати, что обусловливало высокую культуру книги начала XX столетия.

Графическая изощренность нашла на первом этапе митрохинского пути свое воплощение не только в книжной графике малых форм, но и в иллюстрациях к детским книгам, которые он выполнял для издательства И. Кнебель.

Превосходно изданные, на плотной бумаге, сказки Гауффа и Густафсона и баллады В. Жуковского продолжают свою жизнь в этих нарядных книгах, в занимательных красочных рисунках Митрохина.

Чувствуя свою силу в орнаментике, художник создает подчас слишком сложные узоры. Эта насыщенность, однако, встречается только внутри книги; рисунок обложки всегда ясен и прост.

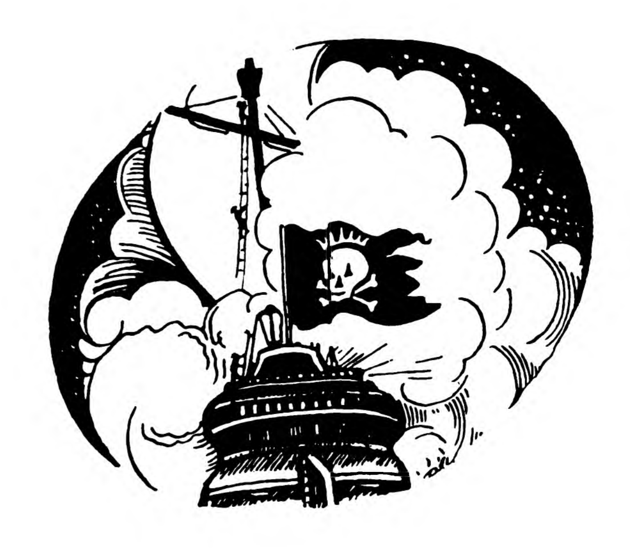
Этими работами 1911—1914 годов Митрохин сразу завоевал свое особое место в дореволюционной детской книге. Ритмика черных пятен, четкость силуэта в иллюстрациях, так же как и художественная цельность всего оформления, говорят о Митрохине как о художнике тонкого декоративного вкуса. А за всей сложностью узора чувствуется художник большого лирического дара, особенно в пейзажных заставках, где он непосредственно связан с натурой.

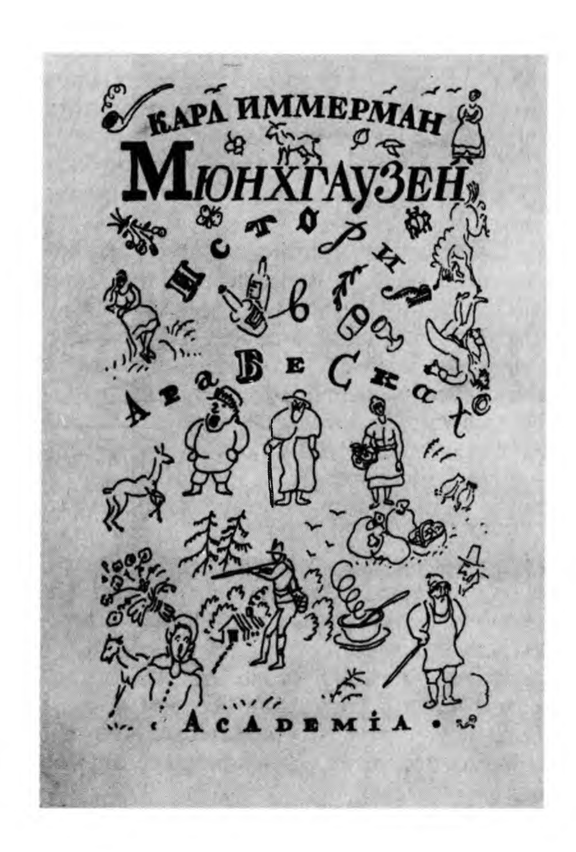
Митрохин — отличный декоратор книги, но в основе его творческого метода всегда лежит изучение натуры.

В начале 20-х годов художник, прославившийся своими орнаментами в книге, неожиданно поразил новыми гранями своего творчества. Вместо замысловатых узоров — удивительные по простоте и убедительности натурные зарисовки: уличные сцены, пустынные уголки парка, ленинградские дворы.

Однако путь к простоте и лаконичности художественных приемов у Митрохина логичен и закономерен. И не только потому, что он был продиктован общим развитием советской графики и всего советского искусства, но и потому, что такова была тенденция творческого метода самого художника. Знаменательно, что прежде всего это новое выявилось в натурных зарисовках.







Д. Митрохин. Иллюстрация. В. Шкловский. «Путешествие в страну кино». «Земля и фабрика», 1926

Д. Митрохин. Иллюстрация. Эдгар По. «Золотой жук». «Аквилон», 1922

Д. Митрохин. Обложка. «Academia», 1934

Д. Митрохин. Титульный разворот. Аристофан «Комедии». «Academia», 1934



Увидев «второго» Митрохина, по-другому начинаешь воспринимать и его дореволюционное творчество. Яснее и понятнее становится тот подтекст, который есть в его иллюстрациях и даже в растительных орнаментах. Не только угадываешь, но понимаешь причину того очарования, которое несет в себе искусство Митрохина: он всегда исходит из непосредственного поэтического чувства природы, а не из преднамеренных умозаключений. Именно этот источник творчества лишает сухости даже самую замысловатую узорчатость его ранних книжных декоров.

Чувство современности и одновременно поэтическое восприятие природы, проявившееся в натурных зарисовках художника 20-х годов, находит прямой отклик и в его книжной графике. Современность входит в графику Митрохина не только острой выразительностью рисунка, но и темой. Говоря о книге этого времени, не следует забывать о новой детской литературе (книжки-картинки для малышей, сказки на бытовые темы С. Маршака и К. Чуковского и пр.), к которой обратился Митрохин. Живой язык этой литературы требовал иного оформления.

Новый стиль Митрохина в книге к концу 20-х годов можно считать сформировавшимся и не только в оформлении детской книги. Одна из первых книг, которая вполне определяет особенности этого стиля и место Митрохина в советской книжной графике как художника эмоционального строя, — «Путешествие в страну кино» В. Шкловского (М.—Л., 1926). В этой книге Митрохин сумел своими иллюстрациями придать эмоциональную окраску рассказу о мире кинематографа. Временами он лучше, чем текст, умеет рассказать позами, жестами персонажей, остро схваченными сценками о жизни улицы, о городской суете, о движении прохожих и транспорта. Он развертывает свой пластический рассказ чисто графиче-

скими средствами: легкими взмахами пера, которые ложатся на бумагу живым и в то же время декоративным узором, ритмически и композиционно организуя все изображенное.

Задачи, которые ставят себе художники книги, — связи шрифта и рисунка, смысловой и эмоциональной закономерности в чередовании текста и иллюстраций, их гармонического единства — успешно осуществляются в этот период Митрохиным в его книжной графике. Он ищет эту гармонию в согласованности всех графических средств (иллюстраций, орнамента, шрифта, формата книги) между собой и с содержанием текста. Вот почему книги, оформленные Митрохиным, — настоящие произведения искусства, доставляющие радость при встрече с их ясным, простым ритмом, с их светлым образным строем.

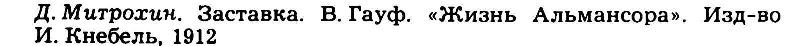
Однако, несмотря на новую свободу выражения в рисунках и лаконизм формы, Митрохин остается скорее оформителем книги, чем интерпретатором литературы. Он не выявляет, как, например, В. А. Фаворский, философской сущности литературного произведения, он дает только эмоциональную канву его. Если Фаворский чаще обращается к интеллекту читателя, то Митрохин всегда и только — к его эмоциональной импульсивности. Оформление книги Митрохиным, будь то заставка, иллюстрация, шрифтовая обложка, можно рассматривать как подтекст, который настраивает читателя на определенный строй чувств.

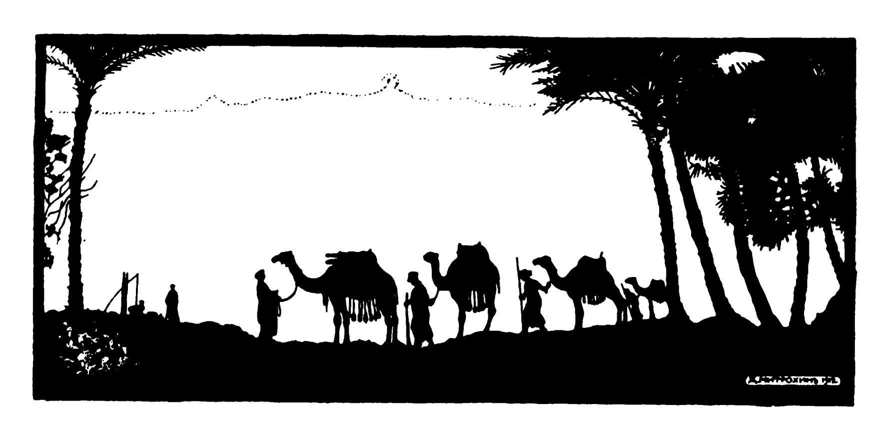
Не любя эффектов в искусстве и считая книгу тем предметом, с которым человек остается один на один, художник не говорит с читателем громким голосом, не вмешивается активно в его встречу с писателем. Эта особенность Митрохина как мастера книги определила и стилевые качества его книжной графики.

Митрохин с чрезвычайной бережностью относится к книжной странице, никогда не перегружая ее: надписи его легки, виньетки прозрачны, его иллюстрации — это легкий бег тонкой, как паутина, прихотливой линии или штриха по белому полю. В этой своей манере Митрохин несколько однообразен, или вернее было бы здесь говорить об устойчивости его манеры.

В этой связи хочется указать на две книги 30-х годов — «Мюнхаузен» Иммермана («Academia», 1931) и «Комедии» Аристофана («Academia», 1934). Эти совер-

Д. Митрохин. Заставка. В. Гауф. «Жизнь Альмансора». Изд-во И. Кнебель, 1912





ЖИЗНЬ АЛЬМАНСОРА







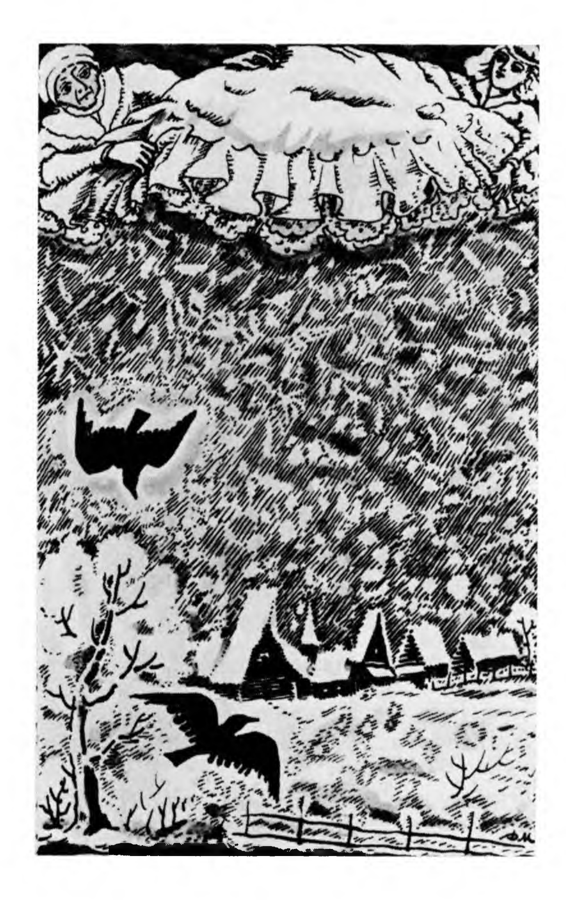
Д. Митрохин. Иллюстрация. К. Чуковский. «Скок-поскок». Государственное издательство, 1929

Д. Митрохин. Буквица. Эдгар По. «Золотой жук». «Аквилон», 1922

Д. Митрохин. Шмуцтитул ко II части. Ч. Диккенс. «Большие ожидания», Огиз. «Молодая гвардия», 1933



Д. Митрохин. Обложка. Бр. Гримм. Сказки. (Не издано)



Д. Митрохин. Иллюстрация. Бр. Гримм. Сказки. «Метелица». (Не издано)

шенно разные книги — свидетельство того, что «устойчивая» манера Митрохина богата интонациями и оттенками.

«Мюнхаузен» — сатирический роман, и уже шрифт на титуле располагается просто, замкнуто, чуть иронически. Что касается иллюстраций, то это — жанровые сценки, где реальность совмещается с фантазией, где виден меткий глаз наблюдателя.

В сравнении с «Мюнхаузеном» — в «Комедиях» Аристофана титул скомпонован свободно и артистично. Шрифт дается не симметрично, а с легкой асимметрией. Меняется и рисунок букв — их строгий чистый контур говорит о знакомстве художника с греческим письмом. И в иллюстрациях есть отголоски греческой вазописи. Линейная выразительность рисунков здесь особенно очевидна.

Рисунки Митрохина производят сильное впечатление прежде всего непосредственной живостью штриха — именно это художник особенно ценит в искусстве. Вместе с тем в каждом отдельном случае сам прием штриха и характер линии тщательно продуман и обусловлен иллюстрируемым текстом.

Упрощая форму и сводя ее к двум-трем наиболее выразительным линиям, он предоставляет свободу воображению читателя. Искусством намека Митрохин владеет в полной мере. Иногда предметность его рисунков доведена до минимума. Так, в оформлении «Стихотворений» Ф. Тютчева («Academia», 1934) художнику удалось самыми скупыми средствами и простым, в сущности, приемом передать эмоциональную канву тютчевской поэзии.

Митрохин — тонкий лирик и острый наблюдатель. Эти грани его творчества определили не только своеобразие его графической манеры, но и интерпретацию литературного текста и выбор авторов. Драма, трагедия — не его сфера.

Он изображает только то, что видит, передавая не столько материальность предметов, сколько жизнь природы в ее изменчивости, в движении света и воздуха. Сама линия его рисунков дает ощущение трепетности атмосферы.

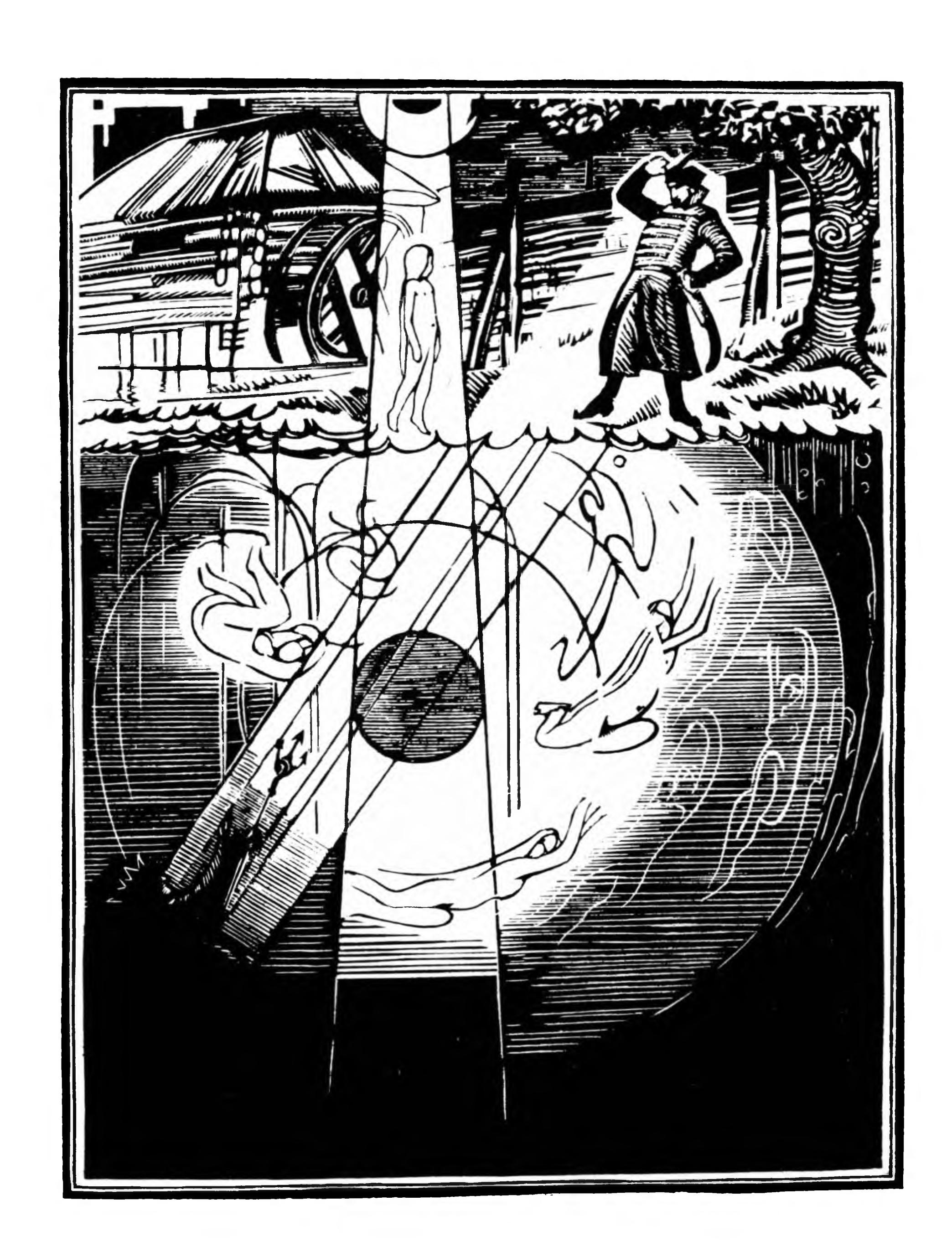
Эти черты митрохинского творчества очень наглядны в книжках-малышках 1928—1929 годов, таких, как «Скок-поскок», «Федя-Бредя» К. Чуковского и др. Детские книги Митрохин всегда решает в несколько цветов. И в этих маленьких книжках хочется отметить особую звучность цвета, придающего книге солнечное, радостное настроение.

И еще одна черта, присущая графике Митрохина и проявившаяся наиболее очевидно при иллюстрировании сказок, — это связь его искусства с народным творчеством, с лубком, с народной резьбой. Сказывается это и в упрощенности формы, в яркой раскраске и особенно в какой-то искренней наивности и поэтичности в общении с природой и миром.

В книгах 40—50-х годов он по-прежнему пленяет своим лиризмом («Французские народные сказки»). Одна из последних книг художника — «Сказки братьев Гримм» (1952) — удивительная по яркости, свежести красок, по сочетанию реалистической убедительности и сказочности образов. Книга осталась пока неизданной.

Каждая встреча с книгами, оформленными Д. И. Митрохиным, — это встреча с искусством искренним, идущим из глубины сердца, встреча с художником чуткой и чистой души, светлого мироощущения, пронесшего через все творчество взволнованность перед красотой жизни во всех ее проявлениях — в ласковом свете солнца, монотонной музыке осеннего дождя, в мудром спокойствии снежного зимнего покрова.

Н. Александрова



П. Я. ПАВЛИНОВ

Лучшие иллюстрации Павла Яковлевича Павлинова исполнены в гравюре на дереве в течение 20-х — первой половины 30-х годов. Они упрочили известность искусства Павлинова — выдвинули его в ряд ведущих мастеров ксилографии в особенно блистательный период развития этого вида искусства в России.

Работая одновременно с крупнейшими советскими граверами, будучи связанным с ними решением общих художественных задач, Павлинов всегда оставался самим собой, верным своей манере, своей системе раскрытия авторского текста.

Иллюстрации художника сразу не поражают. Они воспринимаются как «добротные» гравюры, несколько прямолинейно следующие повествованию. Не сразу ощущаешь за этой уравновешенностью, подчас холодноватой объективностью многоплановость восприятия художником литературного произведения, разнообразие нитей, связывающих его с писателем.

Эстетическая выразительность гравюры, которая кажется подчиненной раскрытию сюжетного начала в иллюстрации, при внимательном рассмотрении оказывается важным и необходимым моментом, создающим весь образный строй. В росчерке, линии, в соотношении плоскости и пространства, силе и направленности штриха открывается как бы внутренний смысл гравюры — ее эмоциональный, порой драматический характер.

Сочетание всех этих качеств придает особую окраску иллюстрациям Павлинова. Они поражают тактичностью отношения художника к тексту, умением найти нужный эмоциональный тон, незаметно, но верно передать дыхание времени.

Как справедливо было отмечено[1], Павлинова привлекают книги повествовательного характера, однако заметим, что герои этих книг почти всегда люди нелегкой, а подчас необычайной и трагической судьбы. В иллюстрациях Павлинова всегда есть ощущение серьезности, внутренней значимости обыденной жизни. Но за всем этим вдруг проглядывает мир чувств экспрессивных, которые художник, кажется, с напряжением сдерживает в строгих границах разума.

Первыми иллюстрациями Павлинова были гравюры к драме А. С. Пушкина «Русалка» (1923). Они стали определенным явлением художественной жизни тех лет, хотя отдельной книгой «Русалка» с его иллюстрациями так и не была издана.

В гравюрах к «Русалке» поражает одна, очень характерная для художника и в дальнейшем черта. В маленьких гравюрах-концовках конкретность общей ситуации сосуществует с гораздо более эмоциональной «жизнью предметов», образующих эти сцены. В этом заключена возможность длительного рассмотрения гравюры, постепенность восприятия ее полноты и сложности.

Вот сцена свадьбы. В скупо, точно расставленной на столе утвари, в экспрессивности большого белого поля стола, выступающего из полутьмы, в большей степени ощущаешь затаенную тревогу, нежели в позах гостей, в которых чувство это кажется переданным более внешними чертами.

Гравюры, в которых Павлинов изображает активное драматическое действие (сцена князя и мельника в «Русалке»; сцена боя в иллюстрациях к книге И. Эренбурга «Трубка коммунаров») представляются наименее удачными; все становится одинаково экспрессивным — и поведение персонажей, и жизнь предметов, и природа. Гораздо больше удаются Павлинову сцены внутренней, психологической кульминации. И это своеобразие художника с очевидностью выступает в лучшем его творении — иллюстрациях к рассказу Н. Лескова «Человек на часах» (1925).

[1] «Творчество», 1964, № 9.



П. Павлинов. Иллюстрация. А. Пушкин. «Русалка». 1923. (Не издано)

Определенность событий, трагедия, скрытая в неторопливой и обстоятельной манере литературного повествования, неожиданно символическое звучание повести — все оказалось близким Павлинову. Обложка как бы концентрирует развивающийся в дальнейшем художественный замысел. Будка и солдат николаевских времен кажутся подчеркнуто устойчивыми; рядом с ними острые нервные линии волн и силуэт-призрак утопающего. Мир осязаемо реальный оказывается рядом с полуфантастическим, призрачным.

Точно придерживаясь повествования, художник стремится своими средствами раскрыть замысел книги.

Небольшая заставка — набережная перед Зимним дворцом, часовой со спасенным им человеком, легкие открытые сани с офицером. Все очень точно следует сюжету, месту действия. Соблюдены и бытовые детали. Но если всмотреться в экспрессивные, подобные молниям линии туч, черный суровый силуэт Петропавловской крепости[1], отрывистые штрихи, образующие набережную, открываются волнение и тревога ночи. А как сделан возок офицера: и сам возок, и фигуры офицера и кучера кажутся игрушечными рядом с солдатом и спасенным.

И еще одна иллюстрация — сцена в госпитале (одна из центральных сцен повести). Вначале поражает некоторая прямолинейность изобразительного решения. Все очень сдержанно, обыденно, как и в повести. В раскрытии высокого эмоционального и морального характера этой сцены большое значение приобретает ее пространственное решение. Невольно зритель оказывается захваченным его

[1] Своеобразное раскрытие в этой иллюстрации образа Петербурга отмечал в свое время В. В. Павлов в монографии о П. Я. Павлинове. — В. Павлов. П. Павлинов. М., Изогиз, 1933.

П. Павлинов. Обложка и иллюстрации.
Н. Лесков. «Человек на часах».
Госиздат, 1935







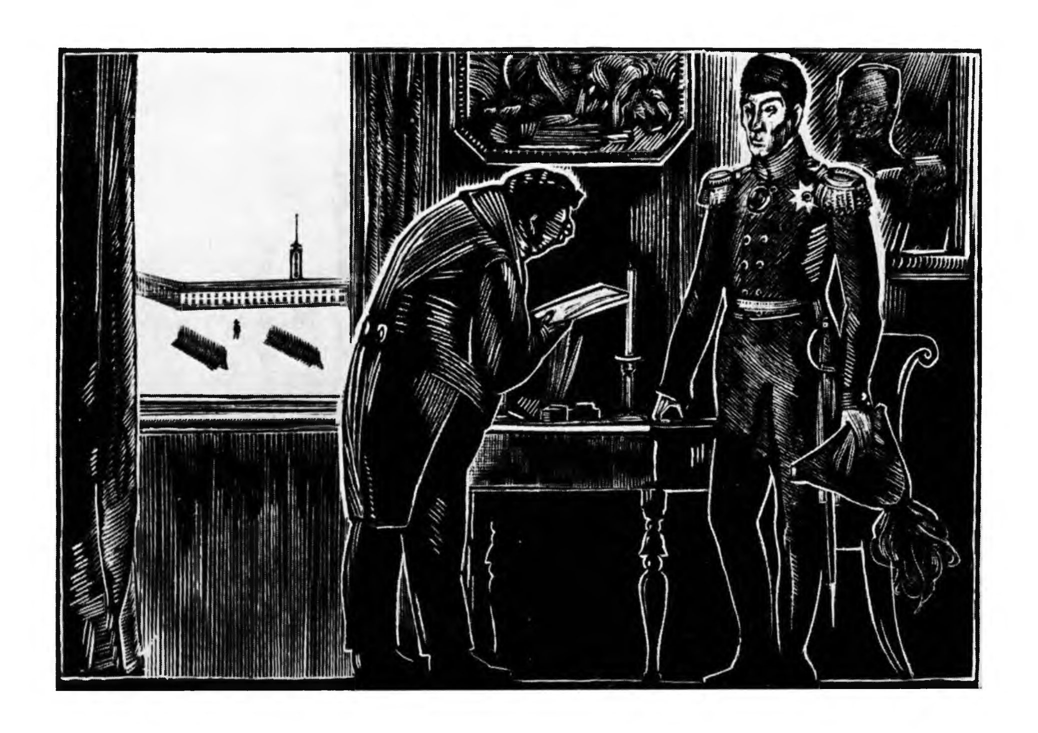




П. Павлинов. Иллюстрация. Б. Прилежаева-Барская. «Крепостной художник». «Молодая гвардия», 1930

П. Павлинов. Обложка. ГМИИ

П. Павлинов. Иллюстрации. А. Алтаев. «Временщик». Госиздат, 1932 *(справа)*







П. Павлинов. Суперобложка. Огиз. Изогиз, 1934

сложностью — перспективным разворотом арок, уходящих в глубь помещения. Именно само построение пространства подчеркивает особую значительность происходящего.

Пространство всегда играет очень определенную роль в гравюрах Павлинова. Ярким примером этого может быть иллюстрация к роману А. Алтаева «Временщик» (1932) — сцена в избе. Пространство становится здесь активным моментом, оно как бы оттесняет фигуры к стенам, сдерживает обуреваемых различными чувствами людей, это само пространство наполнено энергией. Зловещей кажется вся атмосфера в изображении Аракчеева, спускающегося в склеп. Фигуры Александра I, митрополита Фотия, Аракчеева даны в пространстве анфилады Зимнего дворца. Движение света придает интерьеру ощущение праздничности, парадности. Дворец — прекрасное творение искусства — живет своей жизнью, своим эмоциональным стром. Люди — приниженная фигура царя, суровая — Фотия, деревянная — Аракчеева — в сопоставлении с пышными волютами, торжественным ритмом анфилады, пространства — кажутся особенно прозаичными, трезво-обыденными.

По-другому соотносятся люди и среда в иллюстрациях к повести Б. Прилежаевой-Барской «Крепостной художник» (1930). В гравюрах, изображающих Тропинина за мольбертом или лежащим с вольной в руках, — и люди и интерьер охарактеризованы в одном и том же ключе, проникнуты элегическими настроениями. Но это не снимает внутренний драматизм происходящих сцен.

Большая культура, знание эпохи, эстетическое ощущение ее сказываются не только в отдельных гравюрах Павлинова, но и в решении книги в целом.

Примером может быть и «Человек на часах» Лескова, и построенная совсем на иных принципах книга Д. Руфини «Заговорщики» (1930). На обложке — портрет героя. Упругие линии гравюры, четкий контур придают особую собранность фигуре молодого человека, она четко смотрится на плоскости переплета в соотношении с объемом книги. Единственная полосная иллюстрация дана как фронтиспис. Она посвящена принятию молодого героя в карбонарии. Это одна из блестящих гравюр мастера.

Павлинов, как всегда, точен в передаче ситуации, описанной в романе, и, как всегда, особым языком графики он передает эмоциональный строй изображаемого момента. Импульсивная, исполненная свободным росчерком пера линия развивается очень произвольно, подчиняясь лишь интуиции художника, образуя светлые плоскости, что рождает и определенный колористический строй гравюры, и ощущение вибрирующего, скользящего света. Четкие массы фигур, предметов как бы дисциплинируют, подчиняют определенной форме эту буйную линию, и только внизу, у края гравюры, она обретает полную «вольность». Все это порождает необычайно живой образ — здесь и таинственность происходящего, и торжественность его, и некоторые мотивы бытового характера.

Небольшие заставки украшают текст книги — это пейзажи, очень точно передающие место действия, или сценки сюжетного характера. Исполненные в рамках одной манеры, они различны в своем детализованном графическом решении.

Вот парусная лодка, в ненастье оказавшаяся в море. Небо, как спускающиеся друг на друга узорные кулисы, зыбкие волны — в контрасте с точными очертаниями лодки и паруса. В декоративное звучание гравюры входят ноты героические.

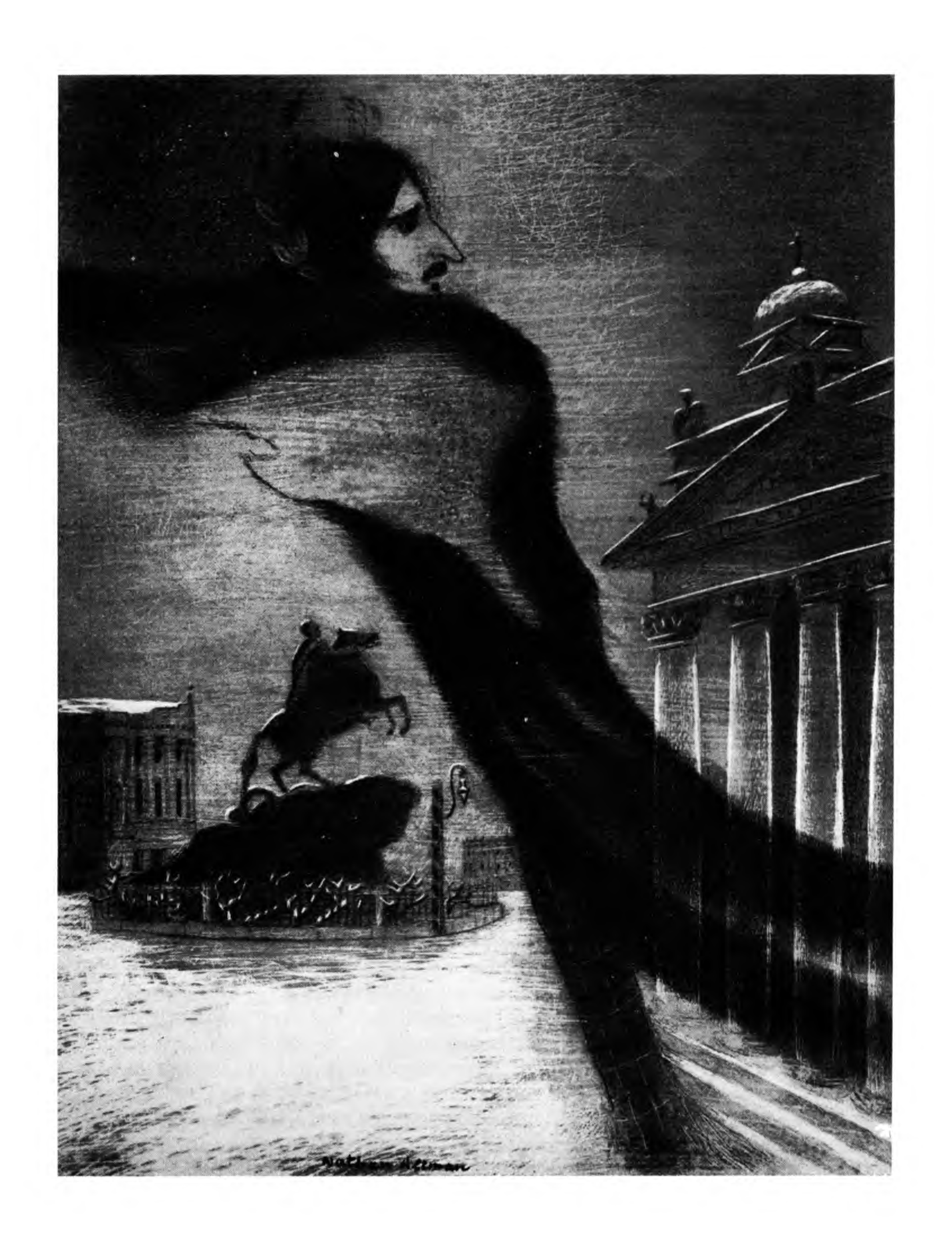
По-другому решает мастер сцену свидания. Короткие разнонаправленные линии на светлом фоне, ограничивая его, образуют прозрачные кроны деревьев. Большое количество свободного светлого фона придает хрупкость и стройность фигурам. Все это порождает ощущение юношеского светлого чувства.

Иные задачи ставит перед художником иллюстрирование книги А. Виноградова «Три цвета времени» (1931). Отдельные, между собой не связанные эпизоды повествования декоративно удачно включены в гравюры, отмечающие части книги. Спокойно и свободно оформлены гравюрами спусковые полосы первых глав каждой части. На фронтисписе книги портрет Стендаля — главного героя романа. Это лаконичное графическое оформление, подчеркивая логическую структуру книги большого объема, придает повествованию определенный колорит эпохи.

О понимании Павлиновым книги говорит изобретательно скомпонованная, с большим декоративным чутьем обложка в книге Б. Житкова «Черные паруса» (1930) и форзац книги Г. Вельфлина «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса» (1934).

В этом небольшом очерке отмечены лишь отдельные моменты творчества Павлинова — иллюстратора-гравера, рассмотрены немногие его произведения. Широко осветить творчество художника, обосновать его место и значение в истории советской графики — большая и интересная работа будущего.

К. Глонти



Н. И. АЛЬТМАН

Натан Альтман принадлежит к той категории разносторонних художников, которая начала формироваться (или точнее — возрождаться) в XX столетии, знаменуя собой грядущий отказ от цеховой ограниченности художников и утверждение целостного понятия пространственных искусств, связанных едиными эстетическими закономерностями, вместо отчужденных друг от друга станкового и прикладного искусства.

Альтман — живописец, рисовальщик, скульптор, художник театра и кино, книжный график; он оформлял городские площади и интерьеры, делал плакаты и произведения прикладного искусства. Едва ли не в каждую из этих областей он внес определенный вклад. Его вклад в книжную графику не только значителен и ярок, но и велик по объему.

В книжной графике, как, впрочем, и во всех других видах искусства, он был более или менее самоучкой. Его школа — это его собственный труд, постоянное точное осознание задач и целей этого труда, трезвое и аналитическое отношение к результатам. Поэтому его творческий путь лишен подражательности с самых ранних шагов, вплоть до тех работ, которыми он занят сейчас.

Первая, достаточно случайная встреча с книгой произошла у Альтмана еще в 1913 году. Его декоративные рисунки к книге стихотворений А. Волковыского «Солнца поцелуи» были красивы и интересны сами по себе, но вне их связи с текстом или со структурой книги. К книжной графике эти иллюстрации вряд ли можно отнести.

Подлинной сферой его деятельности книга стала несколько лет спустя, уже после Великой Октябрьской революции.

Место Альтмана в книжной графике Ленинграда 20-х годов совершенно исключительно. Большинство лучших художников разделяло ту систему взглядов и творческих приемов, которую принято называть «ленинградской школой графики». Ленинградская школа была цельной, крепкой и стройной; она создавала превосходные произведения; ее каноничность в те годы еще не переросла в догматизм.

На этом блестящем фоне Альтман оставался одинокой фигурой, не имеющей последователей и сторонников. По некоторым признакам стиля, по настойчивым исканиям современного языка его можно было бы соотнести лишь с некоторыми московскими мастерами — Л. Лисицким, А. Родченко. Да и то с серьезными оговорками: конструктивистский аскетизм Родченко и строгая утилитарность Лисицкого не были свойственны Альтману; во всем, что он делал, совершенно недвусмысленно присутствует образный замысел. Но образность его специфична. Он чуждается не только иллюстративности, но и открытой символичности аллегорического порядка. Он обращается к чисто художественным средствам, выработанным многовековой практикой изобразительного искусства: к плоскости, объему, фактуре, цвету, статике, динамике, тяжести, легкости и т. п. Его разносторонний творческий опыт помогает ему овладеть этими средствами, а строгий склад ума — проанализировать их применение.

Беспредметные живописные композиции Альтмана оказались экспериментальной базой для изучения этих средств: здесь задачи выразительности интересовали его прежде всего. Уже современники отмечали, что композиции эти тематичны по существу, а не только по названию. В самом деле, многие из них («Петрокоммуна», «Россия. Труд» и другие) могли бы стать эскизами декоративных панно или книжных обложек.

Собственно, именно таковы и были его первые книжные обложки, в которых он блестяще реализовал неисчерпаемые особенности ассоциативной образности. Один из классических примеров такого подхода — обложка к альбому известных натурных рисунков Альтмана с В. И. Ленина (1920).



Н. Альтман. Обложка. «Клинг-Кланг». Детский музыкальный журнал. 1922



Le renard, qui avait écouté toute la conversation, surgit d'entre les branches d'un fourré en compagnie de deux de ses parents. Il n'avait plus la physionomie agréable des autres jours. Ses oreilles bougeaient sur sa tête et il grinçait des dents avec un air méchant.

— Par exemple! cria-t-il, ne voyez-vous pas ces deux gamines qui prétendent me retirer le pain de la bouche? Vous êtes trop curieuses, petites, et vous

102

Н. Альтман. Иллюстрация. Marcel Aymé. Les Contes du chat perché. P., Librairie gallimard, 1934

Обложка эта не символична в том общепринятом смысле, когда каждый элемент изображения что-то «обозначает» и нуждается в расшифровке. Здесь такая расшифровка затруднительна и мало помогает непосредственному созерцанию. Алый круг — это не солнце, но, может быть, отчасти и солнце. «Неправильность» шрифта в заглавии вызвана желанием воспроизвести протяжное, гулкое произношение слова «ЛЕ-НИН». Но подобное толкование не заменит нам впечатления простора, света, силы и величественности, которое оставляет обложка.

В другой своей работе — обложке для детского еврейского музыкального журнала «Клинг-Кланг» — Альтман создает ощущение тонкой звенящей мелодии, многократно повторяя, как бы расщепляя текст заголовка и вводя в шрифт разнообразные фактуры.

Для всех обложек того времени характерна крепкая структурная слаженность, подчас виртуозная изощренность компоновки, острота графического приема. При всем этом Альтман крайне редко тяготеет к чисто формальным эффектам. Для него важнее всего передать определенное ощущение, которое вызывает у него та или иная тема или даже звучание того или иного слова.

Особую группу составляют обложки 1927 года, выполненные преимущественно для издательства «Земля и фабрика», к книгам И. Эренбурга, Ю. Олеши, И. Бабеля, А. Новикова-Прибоя, Ю. Либединского. Здесь в ряде случаев становится заметно желание, сохраняя ассоциативно-образную природу композиции, усилить ее эмоциональную действенность введением изобразительных элементов. С этой

точки зрения особенно характерны три обложки к книгам И. Эренбурга, связанные общностью композиционного решения, составляющие единую серию.

Обложки 1927 года завершают определенный период в творчестве Альтмана: преимущественный интерес к неизобразительному решению и к оформительским, а не к иллюстрационным задачам.

Новый период начался на рубеже 20-х и 30-х годов, во время пребывания художника во Франции. Сейчас его работа становится более разнообразной; иллюстрация все настойчивее входит в его труд; он и внешнее оформление чаще всего решает изобразительно, подчас иллюстрационно, но всегда с чутким пониманием особенностей изображения, вынесенного на обложку или на титульный лист.

Одна из интереснейших работ начала 30-х годов — иллюстрации к сказкам Марселя Эме. Многочисленные рисунки к трем сборникам («Les Contes du chat perché», «Mauvais Jars», «L'éléphant») он выполнил в новой для него сложной технике — гуашь и цветные карандаши по меловому грунту с последующим процарапыванием. Иллюстрации эти, отлично воспроизведенные в цветной литографии, — незаурядное явление графического искусства. В них точно и тонко интерпретирована ироническая интонация Эме, они красочны, полны открытого юмора, и стоит пожалеть о том, что они неизвестны советскому читателю.

Иллюстрации к «Петербургским повестям» Гоголя (1933) — другая значительная работа того времени, — увы, до сих пор недостаточно оцененная (да и недостаточно известная, ибо воспроизведены они неполностью и крайне плохо). Стремление прочитать Гоголя заново, с позиций своего времени и своей индивидуальности, не повторяя сказанного Агиным, Кустодиевым, Кардовским, — в большой степени определило характер этих иллюстраций.

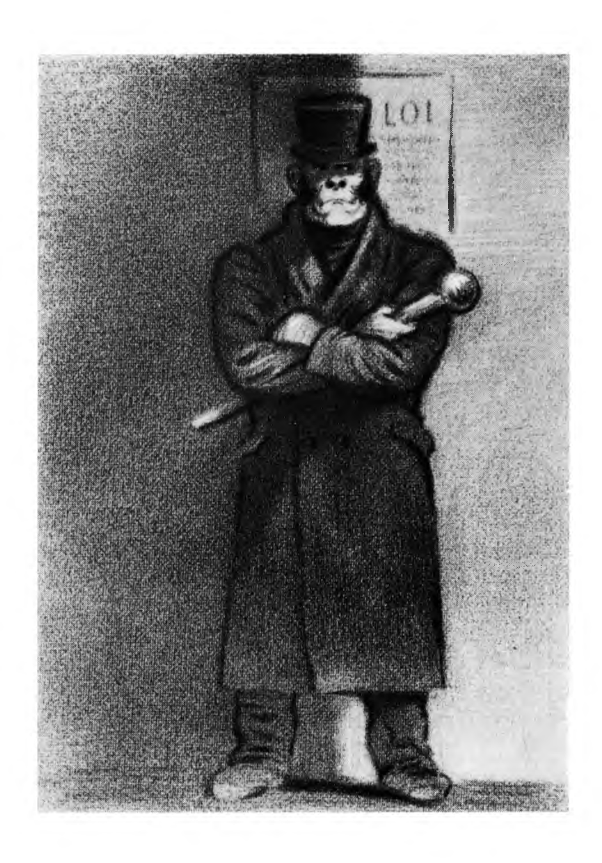
С другой стороны, нельзя не видеть, что искания эти вовсе не носили самодовлеющего и бесцельного характера, но опирались на те стороны творчества писателя, которые до сих пор по историческим обстоятельствам не привлекли внимания иллюстраторов. Мир «Петербургских повестей» фантасмагоричен не менее, чем мир Гофмана; в нем фантастичны не только те или иные сюжетные обстоятельства — фантастична и их полная немотивированность, алогичность Альтмана не интересует быт сам по себе, его занимает материализация и развитие острых социальных образов Гоголя; появляются безголовые мундиры и платья на балу; Акакий Акакиевич во время примерки вырастает до монумента и т. п.

Следующие несколько работ — иллюстрации к детским стихотворениям В. Маяковского (1936) и к детским рассказам М. Зощенко «Умные животные» (1939) — красивы и оригинальны, но плохо связываются со стилевыми особенностями обоих авторов. Приемы, удачно найденные и примененные к условным по бытовой достоверности и ироничным до скепсиса сказкам Эме, мало соответствовали своеобразной бытовой интонации Зощенко и откровенной дидактичности Маяковского (при этом нельзя, правда, не восхититься превосходной обложкой к книге Зощенко).

Безусловно важным этапом в творчестве Альтмана стали иллюстрации к сборнику басен разных времен и народов (1940). Иллюстрирование басен — вообще очень сложная задача со многими возможными вариантами решений. Альтман избрал путь, при котором изображение животного носит откровенно условный характер, а мысль баснописца выявлена недвусмысленно.

Опытный рисовальщик, даже не анималист, мог бы достаточно точно изобразить любое животное, однако Альтмана это не интересует. Животное у него по своему пластическому строению, по жестам, позе и мимике представляет вполне условное существо — нечто среднее между животным и человеком, а не животное, наряженное в костюм, и не человека с головой животного. Это сделано с той степенью наивности, которая вообще присуща басенному жанру.







Н. Альтман. Иллюстрация. Л. Борисов. «Волшебник из Гель-Гью». 1947 (Не издано)

Н. Альтман. Иллюстрация. В. Гюго. «Отверженные». Лениздат, 1949

Н. Альтман. Иллюстрация. Шолом-Алейхем. «С ярмарки». 1948. Гослитиздат, 1957

Небезынтересно отметить, что оформление этого сборника неудачно и по своей композиционной неуклюжести и по разительному несоответствию между обложкой и титульным листом. Оно мало вяжется с представлением об Альтмане как о блестящем мастере книжной обложки. Вполне возможно, что увлечение иллюстрацией в какой-то мере снизило интерес художника к собственно оформительской стороне дела.

Однако в последующее время и вплоть до самых последних работ Альтман с одинаковым вниманием работает над всей книгой, продумывая ее оформление в едином комплексе с иллюстрациями, и исключения из этого редки.

Свидетельством тому — первое послевоенное крупное произведение художника, увы, так и не увидевшее света по печальным обстоятельствам времени и потому известное лишь узкому кругу людей, — «Волшебник из Гель-Гью» Л. Борисова (1946). Превосходные обложка и титульный лист совершенно оригинальны по своему решению и ничем не напоминают нам прежних оформительских работ Альтмана.

Повесть Л. Борисова об Александре Грине написана сразу в двух планах — реальном и фантастическом; планы эти не сосуществуют, а взаимопроникают. Их взаимопроникание и создает серьезные трудности для иллюстратора.

Альтман блестяще вышел из положения. Фантастический колорит, окрашивающий реальность, передан им убедительно и увлекательно — в загадочности и иррациональности тона, в дразнящей расплывчатости изображения. Здесь немалую роль, как всегда у Альтмана, сыграла точно избранная манера. Манера эта — перовой рисунок по меловому грунту с последующим процарапыванием — наметилась еще в иллюстрациях к «Басням», но там ее своеобразие еще не утвердилось вполне: процарапывание чаще всего носило лишь характер дополнительной ретуши. Сейчас же тонкая сеть беспорядочных белых штрихов накладывается на сгустившуюся сеть штрихов черных — их сочетание наполняет лист специфической, то сгущающейся, то разрежающейся средой, в которой растворяются и из которой выступают предметы.

В этой же манере Альтман исполнил серию иллюстраций, обложку, титульный лист и шмуцтитулы к повести Шолом-Алейхема «С ярмарки» (1949).

Повесть эта не могла быть для Альтмана лишь одной из многих, иллюстрируемых им. Собственные впечатления детства и юности художника слились воедино с текстом писателя. Жизнь маленького местечка, своеобразный быт, уже ставший историей, люди, порождаемые этой жизнью, — все обрисовалось с яркой характерностью и одновременно с таким глубоким знанием, которое позволяет пренебрегать многими подробностями.

В иллюстрациях постоянно присутствует поэтический элемент, это поэзия воспоминаний детства, та поэзия, которая способна окрашивать даже самые будничные и невеселые впечатления; но временами прорывается и чистая открытая лирика романтического порыва — первое увлечение, первая любовь.

Однако замысел художника не был осуществлен, книга не была издана. Лишь позднее, в 1957 году, часть иллюстраций вошла в сборник «С ярмарки. Рассказы», соединившись с другими, сделанными в иное время, в иной манере, ином композиционном строе, и с внешним оформлением, выполненным чужой рукой. Издание это не дает полного представления о мысли художника, а низкое качество печати сильно ослабляет красоту и выразительность серебристых мерцающих листов.

Серия иллюстраций к «Отверженным» (1948) менее ровна. Некоторые рисунки вялы, носят скорей информационный характер. Но большинству из них свойственна преувеличенность характеристик, романтическая контрастность стиля Гюго. Лучше всего это заметно в портретных рисунках: положительные герои подобны бесплотным ангелам, отрицательные — отвратительны.





на охоту, а убивали гуанако, которые бродили поблизости. Гуанако очень печалились, когда пропадали их сородичи, но никак не могли понять, куда это они деваются.

В те времена лиса и гуанако были добрыми друзьями. Но лиса была хитрой и бойкой. Она-то видела, как люди тайком убивали глупых гуанако и съедали их. Однажды лиса спросила гуанако:

— Не знаешь ли ты, куда пропадают твои сородичи?

— Не знаю, — ответил гуанако, — я искал-искал, но никого не нашел.

Тогда лиса сказала:

— Раз так, я тебе расскажу: это люди убивают твоих родных и друзей. Ты берегись и не подходи близко к их хижинам!

Заплакал гуанако и убежал далеко-далеко от человеческого жилья. С тех пор гуанако избегает людей.

33

Иллюстрации к сборнику рассказов Брет Гарта (1955) известны главным образом по той критике, которой они были подвергнуты. Сейчас эту критику нельзя признать вполне справедливой. Художник имеет право (если даже не обязан!) воспринимать литературный текст по-своему, особенно, — только это и объясняет существование иллюстрационного искусства как искусства, а не как пояснительного материала.

Альтман увидел в Брет Гарте в основном романтика — писатель давал к этому основания, как он дал бы основания другому, — интерпретировать его грубоватый юмор. Эти иллюстрации скорее всего не высшее достижение художника, а его средняя работа, исполненная, правда, с той добросовестностью, которая отличает все сделанное Альтманом. Но трудно увидеть в них искажение образов, неоправданную гротескность и прочие грехи, некогда приписанные им в критическом пылу.

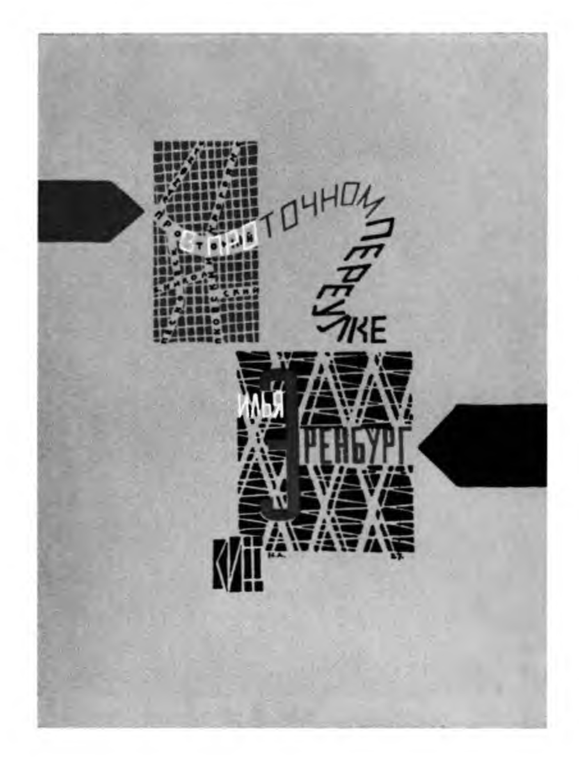
Две следующие по времени работы, связанные некоторой близостью литературного материала и общностью подхода к нему, чрезвычайно интересны. Это рисунки и оформление, сделанные к трехтомнику произведений Бласко Ибаньеса (1959) и к роману Эрнесто Кастро «Островитяне» (1960). Принципиально новым здесь стал отказ от ставшего как будто привычным рисунка тонового или от рисунка, насыщенного штрихом, близкого к тоновому.

Поворот в манере — не случайность для Альтмана. Альтман никогда не цепляется за постоянную, раз и навсегда избранную манеру. Для него способ выражения (включая даже тонкости технологии) не есть нечто механическое, безразличное к «содержанию». Обращение к новой тематике в первую очередь побуждает его

Н. Альтман. Суперобложка и иллюстрация. «Легенды и сказки индейцев Латинской Америки». Гослитиздат, 1961



Н. Альтман. Обложка. Берлин. «Петрополис» 1923




Н. Альтман. Обложка. И. Эренбург. «В Проточном переулке». ЗиФ, 1928



Н. Альтман. Иллюстрация. Бласко Ибаньес. «Избранные произведения». Гослитиздат, 1959

искать способ выражения наиболее действенный. Но этого мало. Перемена «способа выражения» связана и с закономерностями развития всего творчества художника — она как бы встряхивает его, освежает его сознание, заставляет работать активнее, чем до сих пор.

Первый вариант иллюстраций к «Островитянам» был сделан мягким графитным карандашом, но скудные условия полиграфического воспроизведения вынудили перевести их «на штрих», то есть огрубить. Трепетность линии отчасти все же сохранилась и в книге, потому что оригиналы делались не пером, а черным карандашом.

В этих иллюстрациях Альтман расстается и с четырехугольником, четко обрисовывающим границы изображения. Сейчас он оперирует всем белым полем страницы, на которую ложится очень легкий рисунок, выполненный гибкой, прихотливо вьющейся линией.

Относительно новой оказалась и сюжетно-композиционная сторона рисунков. Здесь Альтман по преимуществу отказывается от изображения «сцен». Большая часть его иллюстраций — портреты, но портреты в определенном действии и в определенном психологическом состоянии, поэтому они сюжетны и органически связаны с текстом.

Альтман никогда не делает рисунков «вообще», но всегда для воспроизведения в книге. Или же для других, тоже всегда вполне конкретных условий: такова обширная, а ныне сильно разрозненная серия карандашных портретных иллюстраций к «Гамлету», которые предполагалось издать альбомом, таковы и много-

цветные литографии к «Королю Лиру», выпущенные отдельной подборкой. Исключения редки. Это три иллюстрации к «Двенадцати» Блока (1960), сделанные к Пятой ленинградской выставке книжной графики, экспонировавшиеся на этой выставке и оставшиеся пока неизданными. (Вместе с иллюстрациями была сделана и обложка, придававшая труду бо́льшую цельность. Но обложка не удовлетворила самого автора и осталась неизвестной.)

Иллюстрации к «Двенадцати» — серьезная победа художника. Значение этой победы состоит главным образом в том, что Альтман сумел уйти от уже ставшего классическим решения Ю. Анненкова и предложить решение совершенно новое.

В основу замысла легла символичность поэмы. Так появились острые графические образы: метель-революция, растворяющая в себе все; плоские (словно бумажные или картонные) фигурки обывателей, уносимые метелью; наконец, великолепный фантасмагорический гибрид пса и двуглавого орла. Очень жаль, что иллюстрации до сих пор не увидели света.

Свидетельством нестареющего таланта стали «Легенды и сказки индейцев Латинской Америки» (1961). Это в своем роде образец подхода художника к оформлению книги по тонкой увязке между собой его отдельных элементов.

Яркая многоцветная суперобложка не только красива, но и несет в себе образ народного искусства, именно образ, а не компиляцию его каких-то отдельных черт. Ей противопоставлен более легко и сдержанно решенный переплет, который перекликается с суперобложкой и сюжетным мотивом (человек, играющий на флейте) и орнаментацией корешка. Наконец, чистый и прозрачный титульный лист характером помещенной на нем надписи вновь возвращает нас к суперобложке и замыкает весь оформительский комплекс.

Своеобразны и иллюстрации, в изобилии и разнообразно разбросанные по страницам книги. Они очень спокойны, внешне они могут произвести впечатление тщательных этнографических зарисовок: сюжетные и фантастические эффекты редко увлекают художника. Но из-под этой спокойности и описательности просвечивает большая поэтичность, а подчас вспыхивает острая гротескная усмешка и таинственная интонация.

Самая последняя работа Альтмана — оформление книги Мануэля Рохаса «Сын вора. Слаще меда» (1965). Она невелика — суперобложка, титульный лист, два шмуцтитула, — но очень интересна по своим образным качествам. Продолговатое белое пятно, пересекающее черную суперобложку, ничего в буквальном смысле не изображает и не обозначает, но в его угловатых очертаниях, в его неправильной форме, в том, как оно ползет вверх, есть нечто от образа современного города, мрачного мира трущоб, дворов, зажатых между высокими домами.

Здесь художник словно возвращается к средствам, применявшимся им еще сорок лет назад, хоть и в новом качестве, на новой ступени творческого развития: некоторая суховатая отвлеченность работ 20-х годов уступает место большей непосредственности и живости ощущения.

Не означает ли это произведение новый поворот в искусстве Альтмана, не станет ли оно первым в ряду совершенно новых явлений? Альтману семьдесят восемь лет, но он так активен творчески, он мыслит так современно, а чувствует так живо и ярко, что от него можно этого ждать.

Э. Кузнецов



Г. А. ЕЧЕИСТОВ

Выставка произведений Г. А. Ечеистова — значительное событие в художественной жизни Москвы. Творчество замечательного художника, до недавних пор известное лишь сравнительно узкому кругу специалистов и любителей гравюры, стало наконец достоянием многих.

Ечеистов — художник самобытного таланта, поэт и романтик в гравюре. Именно романтизм выделяет его из «круга Фаворского», является его отличительной чертой как художника, тем лейтмотивом, с которым он вошел в историю советской графики.

Г. А. Ечеистов родился 27 июля 1897 года в Москве. Семья его была небогатой. Мальчика отдали в учение к портному. Но будущий художник решительно воспротивился и из мастерской сбежал.

Позднее он поступил в Строгановское училище на отделение резьбы по дереву. Казалось бы, путь его был определен — резчик-ремесленник всегда заработает свой хлеб. Но в училище у Ечеистова проснулась тяга к искусству — он начинает серьезно заниматься рисунком и акварелью.

Октябрьская революция, как и для многих художников его поколения, была поворотным пунктом, изменившим всю его судьбу.

Громадный размах событий, грандиозные перспективы, открывшиеся перед искусством, захватили молодого художника. Он увлекается футуризмом, преклоняется перед Маяковским, сам пишет стихи, делает ряд книжных обложек и иллюстраций.

К этому времени Ечеистов полностью распростился с деревянной резьбой и стал заниматься в Свободных художественных мастерских сначала вольно, без преподавателя, а затем у Б. Григорьева по рисунку и у В. Масютина и В. Фалилеева по гравюре.

В первых книгах Ечеистова уже чувствуется его будущий творческий почерк: большая собранность, аскетизм формы. Это почти всегда обложки к книгам стихов (что также станет отличительным признаком зрелого творчества Ечеистова). Все они выполнены в условной манере, с большим чувством ритма и равновесия композиции. Особенно интересны из них «Серенада» И. Аксенова (1920) и «Цыганская венгерка» В. Ковалевского (1922) с красивой шрифтовой обложкой и динамическим фронтисписом. Тогда же Ечеистов начинает иллюстрировать беспредметными композициями «Необыкновенное происшествие» В. Маяковского — работа, заинтересовавшая самого Маяковского.

Решающую роль в формировании Ечеистова как художника сыграл В. А. Фаворский. Фаворский начал преподавание на графическом факультете Вхутемаса в 1921 году (а с 1923 года был ректором). Его глубоко продуманная научная система преподавания поразила молодого художника. И не его одного. О школе Фаворского много писали и говорили. Его «система» еще ждет своего исследователя. Результат же этой системы налицо — великолепная плеяда мастеров, составляющих цвет нашей ксилографии. «Фаворский пришел с методом, вместо оценки на вкус, — писал позднее в автобиографических заметках Ечеистов. — Под его влиянием я начал перестраиваться в сторону реалистического изображения». Метод Фаворского помог Ечеистову определить свои задачи, найти себя в новой технике гравюры на дереве.

Одним из учебных приемов Фаворского была работа группы студентов над одной книгой. «Мы вместе затевали книги», — как любил говорить Фаворский. Студенты вместе читали текст, самостоятельно определяли моменты для иллюстрирования, в процессе работы «согласовывали стилистически». Книги эти издавались Государственным издательством и поступали в продажу. Таким образом, студенты сразу начинали делать то, что должно было стать предметом их профессиональной деятельности. Учиться на том, что сразу идет в производство, при-





Г. Ечеистов. Заставка и концовка. И. Злобин. «Салават Юлаев». 1929

обретать практические навыки на «всамделишной», без скидок на неопытность работе всегда полезно. Но особенно это важно для работы над книгой. Изготовление книги — дело всегда коллективное, связанное с производством, и поэтому практическая работа над «настоящей» книгой — необходимый момент для овладения книжным делом. Такой учебной работой была для Ечеистова книга Р. Акульшина «О девочке Маришке и новом пальтишке», вышедшая в 1927 году. Эта книжка, в которой Ечеистову принадлежит обложка и несколько гравюр, легка и изящна, гравюры свободно расположены на листе, хорошо смотрятся со шрифтом благодаря известной плоскостности решения.

В это же время Ечеистов работает над другими детскими книжками; правда, не гравированными, а рисованными. Это книга стихов Н. Венгрова «Чирики-пузырики» (1927), сделанная Ечеистовым совместно с Н. Шифриным и М. Генке, — прелестная веселая книжка, оригинальная по макету и цветовому решению. В 1928 году выходит наиболее известная книга Ечеистова — «Братишки» А. Барто — с красивой обложкой и цветными иллюстрациями, которые решены как своеобразная цветовая рамка в соответствии с композицией текста, с его одинаковыми зачинами и однородной структурой каждой части.

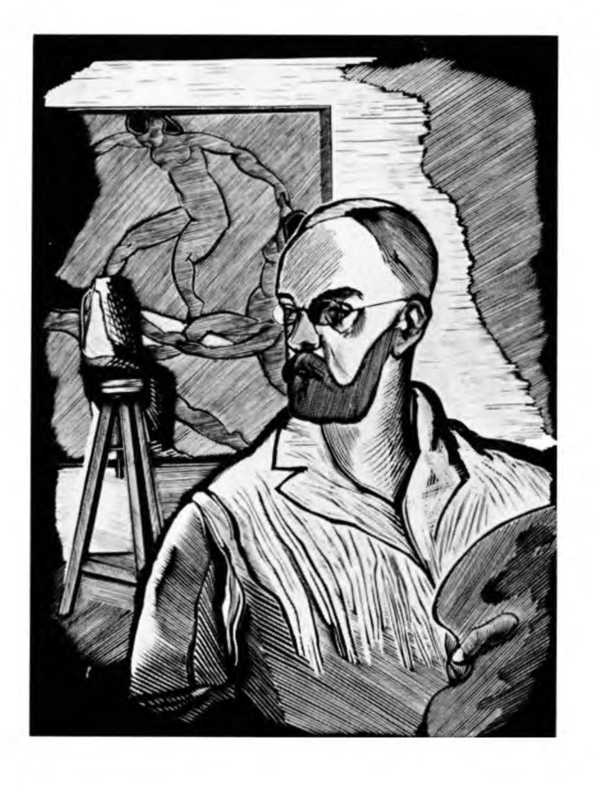
Уже в этих ранних работах Ечеистова чувствуется внимательное отношение художника к авторскому тексту, и не только к его содержанию, но и к литературной форме, точное ощущение назначения книги. Так, в серии иллюстраций к книгам В. Бианки (1928—1929) Ечеистов дает подробные натурные зарисовки животных, следуя совету автора «рисовать зверей без стилизации, так, чтобы детям было сразу понятно, о чем идет речь». Иллюстрации заслужили полное одобрение Бианки, писавшего Ечеистову: «Согласованная работа художника и автора в детской книжке имеет всегда громадное значение».

Однако иллюстрации к детским книжкам были для художника лишь «пробой пера», своего рода учебным экспериментом. Настоящий Ечеистов начинается с гравюр к книге А. Злобина «Салават Юлаев» (1929). Это его последняя учебная работа (в 1929 году он по болезни оставил Вхутеин) и в то же время первая книга «зрелого» Ечеистова.

Книга сделана совместно с А. Д. Гончаровым, которому принадлежат полосные иллюстрации. Ечеистов делал концовки — своего рода «символы и эмблемата», емкие по образу, дающие поэтическую интерпретацию бытового в общем текста, вскрывающие его подспудную романтическую линию. Тут явно проявился вкус Ечеистова к стихам: к метафоричности и лаконизму поэтического языка. Маленькие гравюры так и смотрятся как концовки к стихам, — их вертикальный формат лучше гармонировал бы с блоком укороченных строк, чем с длинными кусками прозы. Самый штрих, гибкий, подвижный, хорошо соответствует свободному размещению концовок, предполагает вокруг себя много воздуха, много белого пространства.

Следующей работой Ечеистова является участие в коллективном труде — иллюстрировании трехтомника «Мастера искусства об искусстве» (1933—1934). Гравированные фронтисписы — портреты художников — были сделаны разными мастерами под общей редакцией В. А. Фаворского. В этом издании участвовали П. Павлинов, Б. Грозевский, А. Гончаров и другие. Ечеистову принадлежат девять портретов (два из них не вошли в книгу). В этих портретах дарование Ечеистова раскрылось с неожиданной и яркой стороны — он выступает здесь как зрелый мастер со своей большой темой, самостоятельным и глубоким отношением к жизни. Созданию этих великолепных гравюр предшествовала большая подготовительная работа. Тут перед ним стояла задача овладения новым жанром, да еще таким сложным, как исторический портрет. Для его создания нужна была немалая эрудиция, чувство эпохи, умение дать понятие об общем характере творчества того или иного художника.





Г. Ечеистов. Иллюстрация. Портрет Жерико. «Мастера искусства об искусстве». Т. III. 1933

Г. Ечеистов. Иллюстрация. Портрет Матисса. «Мастера искусства об искусстве». Т. III. 1934



Ечеистов очень много читал, собирал портреты, написал даже Матиссу, над портретом которого работал и получил от него фотографии. Такая тщательность и обстоятельность в работе были свойственны Ечеистову всегда и отнюдь не мешали искренности и непосредственности выражения. Почти каждый портрет имеет по нескольку вариантов. Ечеистов пробует самые разнообразные композиционные и пространственные решения — от живописной сочности до строгого графизма.

Характерно, что Ечеистов выбрал для себя портреты художников, наиболее близких ему по духу: Жерико, Делакруа, Пикассо, Гогена — художников романтического склада, полных сдержанной страстной силы[1]. Это ощущение внутреннего родства со своими персонажами позволило Ечеистову дать оригинальную и глубоко верную трактовку образов, проникнуть в самую суть творчества художников. Романтический порыв в портрете Жерико скован аскетической, суровой формой; он прорывается лишь в резких контрастах и в стремительном движении длинной упругой параллельной штриховки (прием, вообще характерный для Ечеистова и в дальнейшем его творчестве). Три портрета из II тома — Жерико, с его страстным аскетизмом, Прюдон — созерцательный, самоуглубленный, и Делакруа, которого Ечеистов изображает как великого труженика, фанатика своего нелегкого труда, — представляют собой своего рода сюиту, в целом дающую как бы образ самого Ечеистова, его творческого «я». Действительно, и тонкая вдумчивая созерцательность, и исключительно добросовестное отношение к работе, и, главное, огненный темперамент под ледяной корой внешней сдержанности («горение в закупоренном сосуде», по выражению самого художника) — все это было в Ечеистове; и сплав этих как будто бы противоположных элементов составляет своеобразие его творчества.



Особенно большое значение в книге о живописцах имеет передача цвета. Ечеистов дает понятие о цвете в черно-белой гравюре, не



[1] Известно, что над портретом Менцеля Ечеистов работал с меньшим увлечением, по-видимому, не ощущая в образе Менцеля этих близких себе качеств — романтического порыва и горения.

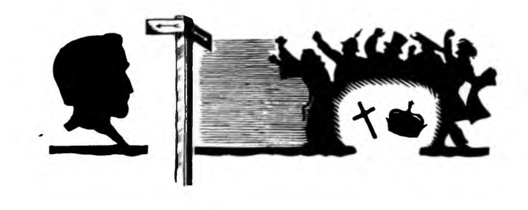
прибегая к имитации живописного мазка или светотеневым переходам, — одними контрастными сопоставлениями и виртуозным разнообразием штриховки.

Так, в портрете Гогена оживает ослепительное небо гогеновских пейзажей, смуглая гладкость тел, теплые тона обожженной солнцем земли. В портрете Матисса возникает точное ощущение цветового строя — гармонического, прозрачного и острого. Самая трактовка форм, по-матиссовски плоскостная, с четкими контурами, определяющими границы формы. Остроумие графических приемов, богатство штриховки в этом портрете особенно поразительны. Мастерство Ечеистова достигает здесь полной зрелости, но уже следующая работа Ечеистова открывает для нас еще одну сторону его таланта.

Речь идет об оформлении поэмы Гейне «Германия» — маленьком чуде книжного искусства, одной из лучших книг с гравюрами нашего времени (1934). Иллюстрировать это произведение чрезвычайно трудно. Излюбленный Гейне жанр «путевых картин», в котором сочетаются разнородные элементы, различные жанры, по-разному эмоционально окрашенные куски, требует особенно глубокого и точного «прочтения», то есть умения выявить главные темы, понять, что же главенствует в этом сплаве пафоса и иронии, язвительности и простодушия.

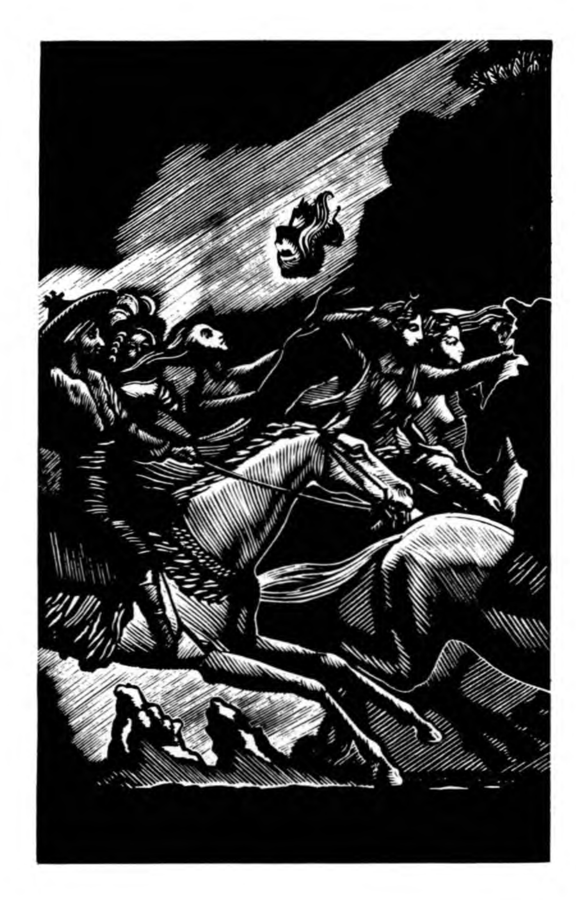
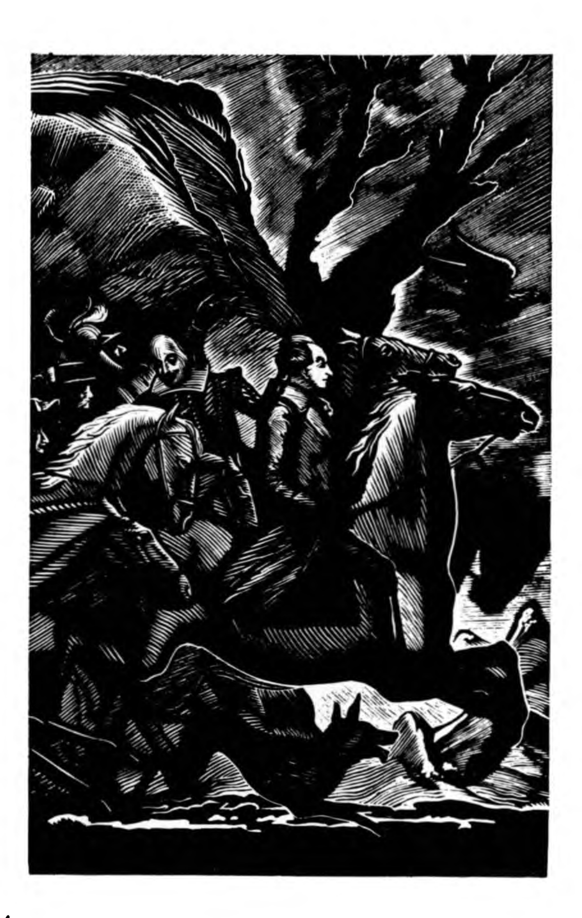
Иллюстрации Ечеистова выразительны именно глубиной и убедительностью «прочтения»; они отличаются иронической простотой, они язвительны, нервны и в то же время лиричны. Их, собственно, трудно назвать иллюстрациями — книга, задуманная как цельный организм и вся выполненная Ечеистовым, оформлена маленькими гравюрами, играющими роль заставок к каждой главе. Ечеистов выбирает лирико-философские моменты содержания, оставляя в стороне все бытовое, описательное. С бесконечной изобретательностью и юмором передает он в этих крошечных заставках сатирическую линию поэмы — педанта-цензора с огромными







Г. Ечеистов. Книжные украшения. Г. Гейне. «Германия». 1934

Г. Ечеистов. Разворот. Г. Гейне. «Атта Троль». 1934

ножницами; прусского жандарма; «истинно немецкую» гусыню, любившую автора в юные годы, гусыню с «нежной душой и несколько жестким телом». Эти образы воспринимаются как символы удивительно конкретные и живые.

Но есть и другая линия в поэме Гейне — и для Ечеистова она оказалась более существенной — это линия политическая, революционный пафос, пронизывающий всю поэму, написанную накануне 1848 года. С искренним и взволнованным романтизмом Ечеистов отдается этой революционной стихии: на его гравюрах развеваются знамена Свободы, бьет сбор барабанщик, проносится над землей призрак-мститель... И тут же, рядом с этой радостью, этим упоением борьбы — глубокая боль изгнанника, поэта, принесшего себя в жертву этой борьбе. Недаром мотив казни Прометея вынесен на обложку, и в нем усилено сходство с лицом Гейне.

Среди гравюр к «Германии» есть одна весьма многозначительная. На ней изображены штык и гусиное перо, расположенные параллельно один под другим, образуя своего рода знак равенства. «Приравнять перо к штыку» — это образ Маяковского, и Ечеистов совершенно сознательно вводит его в поэму, показывая глубокую внутреннюю связь между двумя великими революционными поэтами — прошлого и современности.

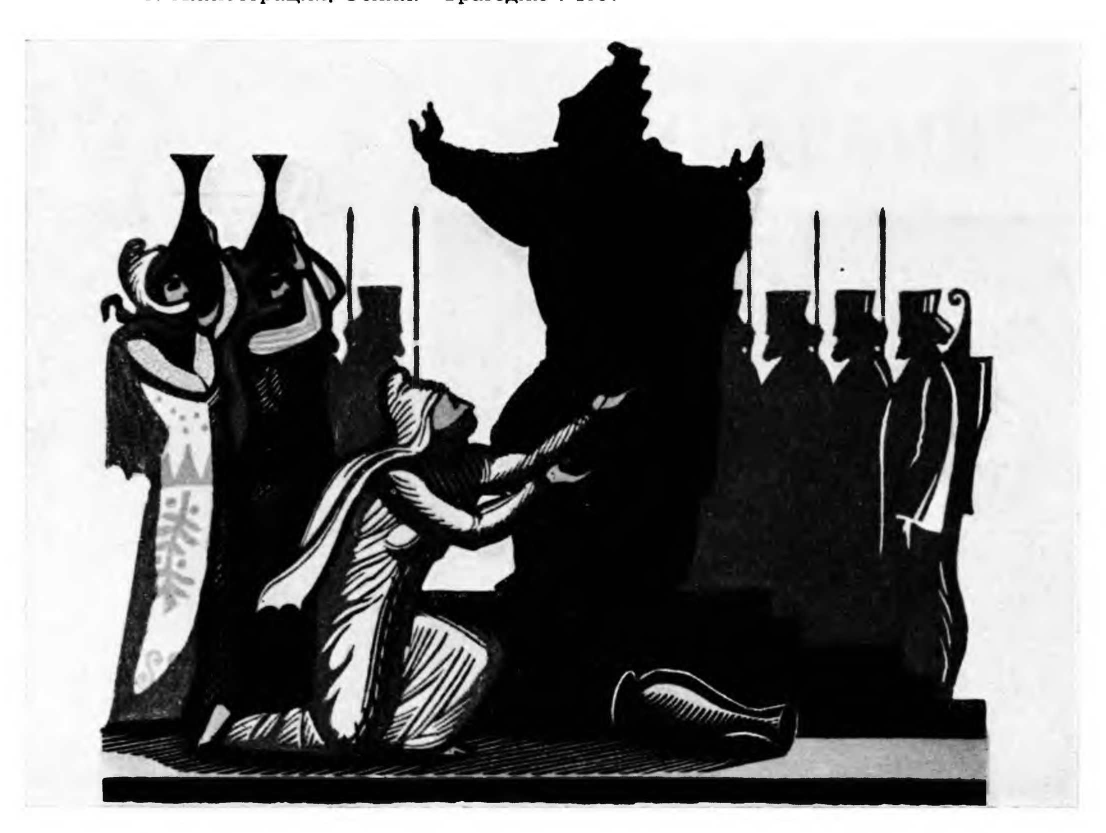
Поэма Гейне звучит для Ечеистова в высшей степени современно, и художник сумел передать нам свое восприятие, дополнив кое-где поэта. Достаточно вспом-

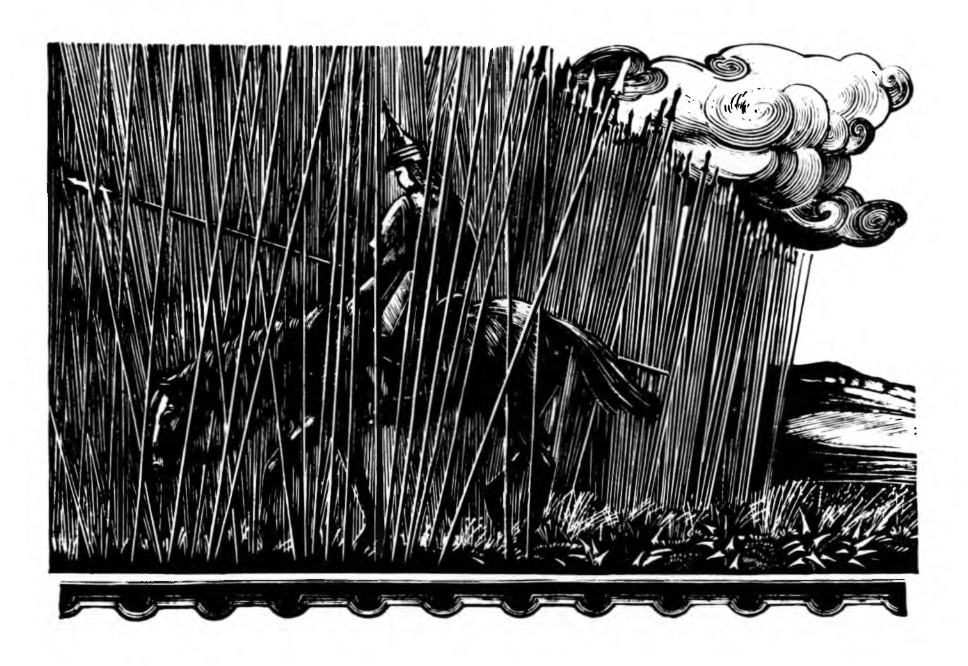
нить гравюру с изображением будущего Германии: из волшебного кресла в клубах миазмов вылетают столь характерные для Германии 1934 года тюремная решетка, виселица, свастика.

К Гейне Ечеистов обратился еще раз в 1936 году. Он иллюстрирует поэму «Атта Троль» в издании, где текст шел параллельно на русском и немецком языках. Эта особенность диктовала своеобразие структуры оформления: кроме фронтисписов к каждой части Ечеистов дает двойную заставку и иллюстрацию-разворот в середине книги. Пейзажная заставка сразу вводит зрителя в романтическую страну, где еще живы старинные легенды и народные поверья.

Романтизм Гейне с его причудливым сочетанием фантастики и трезвости, поэтичности и прозаизма нашел точное выражение в развороте — в изображении пригрезившейся поэту фантастической кавалькады. В бурном движении несутся немыслимые всадники — античные боги и современные литераторы, феи, рыцари, Шекспир, Гете, Саломея с головой Иоанна Крестителя, которую она подбрасывает, как мячик, — несутся, подхваченные жестоким вихрем. Трудно поверить, что это сделал тот же художник, который всего два года назад создал острые и сдержанные гравюры к «Германии». «Разностильность» Ечеистова нередко поражала критиков и вызывала с их стороны упреки. Однако они забывали о том, что для Ечеистова как иллюстратора главным всегда было содержание книг. Выработка почерка никогда не была задачей художника. Он никогда не стремился осознать


Г. Ечеистов. Иллюстрация. Эсхил. «Трагедии». 1937







Г. Ечеистов. Левая сторона разворота. «Джангар». Калмыцкий народный эпос. 1940

Г. Ечеистов. Гравюра для суперобложки. «Греческие эпиграммы». 1935





Г. Ечеистов. Правая сторона разворота. «Джангар». Калмыцкий народный эпос. 1940

Г. Ечеистов. Обложка. 1945

свою «личную манеру», и именно поэтому его манера всегда была оригинальной и не превращалась в манерность. Содержание, его глубоко личная индивидуальная трактовка, свое понимание — вот что определяло форму и стиль гравюр Ечеистова, и вот почему они всегда разные.

Кроме иллюстраций к Гейне Ечеистов работает в эти годы и над иллюстрациями к античным авторам.

В изящной книжке «Греческие эпиграммы» (1935) художник ставит перед собой в основном оформительские задачи. Он создает своего рода стандартный набор украшений — вазы, кубки, монеты, маски и т. д. Эти украшения размещаются на страницах чисто декоративно, безотносительно к конкретному содержанию стихотворения — принцип оформления, восходящий к русской книге начала XIX века.

Во фронтисписе к «Греческим эпиграммам» Ечеистов впервые в своем творчестве вводит цвет. Цветную гравюру он использует также в иллюстрациях к трагедиям Эсхила (1937). Тонкий мастер живописной акварели, превосходно чувствующий богатство и трепетность тончайших цветовых переходов, Ечеистов в книжной графике сознательно ограничивает себя, цвет решается здесь условно, гамма сужена, локальные тона подчеркивают плоскостность цветных силуэтов. Ечеистов отказывается от пейзажа, от каких бы то ни было бытовых деталей: он верно почувствовал, что дух античной трагедии, с ее высоким накалом страстей, можно передать лишь при помощи пластики человеческой фигуры, выразительного и крупного жеста. Основной принцип оформления Эсхила — это силуэт, цветной в иллюстрациях и черный в очаровательных виньетках, напоминающий рисунки чернофигурных ваз.

Пятилетие (с 1933 по 1937 год) было самым насыщенным и плодотворным периодом в творчестве Ечеистова. В это время созданы наиболее оригинальные и интересные его произведения [1]. В 1939 году Ечеистов снова принимает участие в коллективном труде — в оформлении калмыцкого народного эпоса «Джангар», осуществленном группой художников во главе и под руководством В. А. Фаворского (книга вышла в 1950 году). Ечеистов погрузился в изучение нового для него материала — он изучал степную природу Калмыкии, народный орнамент, костюмы, типы. Результатом этой работы явилась серия блестящих акварелей.

Гравюры же к «Джангару» носят несколько иной характер: они декоративны, размашисты, в них передан сказочный дух народного эпоса, цветистость его языка и чуть тяжеловесная фантастика. Каждая гравюра богато изукрашена: окружена орнаментальной рамкой, движение штриха складывается в пышный узор, чем-то напоминающий узоры восточного ковра.

«Джангар» был единственной книжной работой Ечеистова в конце 30-х — начале 40-х годов (если не считать многочисленных обложек для изданий и каталогов ВОКСа). Главное внимание художника было в это время сосредоточено на акварели и (во время войны) на рисунке. К книге Ечеистов обращается лишь в послевоенный период.

В это время в его творчестве наблюдается поворот к тематической, сюжетной иллюстрации более станкового и в некоторых случаях даже бытового характера. Это относится прежде всего к иллюстрациям к «Басням Крылова» (1944—1945). Для каждой басни Ечеистов делает по три иллюстрации, в которых последовательно отражено сюжетное развитие басни: кульминация действия, его результат и мораль. Однако это остроумное, не чересчур рациональное построение иллюстраций вызвало известную сухость и рассудочность формы.

---

[1] Работы Ечеистова неоднократно отмечались наградами, среди которых бронзовая медаль Международной выставки в Париже 1937, почетный диплом Международной выставки ксилографии в Варшаве 1943, и др.

Гораздо живее и обаятельнее оформление «Избранного» А. Мицкевича (1945) — обложка, фронтиспис, заставки и иллюстрации.

Ечеистов возвращается здесь к романтическим идеалам своей молодости, но теперь на несколько иной основе. Напряженность, острота уступают место лирической мягкости. Художник широко использует здесь белый штрих — классический прием тоновой гравюры, позволяющий передать эффекты освещения, воздух, различные тонкости пейзажа.

Тяготение к лаконичным, монументальным формам осталось лишь в рисунке обложки. Характерно, что эта эффектная гравюра была использована в качестве плаката для выставки советской графики в Польше и как плакат имела огромный успех. Жизнь Ечеистова завершилась своего рода «лебединой песней» — одним из капитальных и популярных созданий художника — оформлением «Дон Жуана» Байрона.

Здесь Ечеистов снова думал о книге в целом, о подчинении всего оформления развитию одной основной идеи. Такой идеей для Ечеистова явилась мысль о том, что история Дон Жуана — это история его путешествий. Байрон бросает своего героя из Испании в Грецию, из Турции в Россию — в каждой песне другое место действия. Это и легло в основу структуры книги. На обложке Дон Жуан изображен в дорожном плаще, перед отъездом. Развитие сюжета, события, происходящие с героем, отражены в полосных иллюстрациях. По сравнению с объемом текста их немного.

Главную часть (и главную прелесть) книги составляют заставки. В них Ечеистов с исключительной эрудицией и богатством фантазии дает «портреты» тех мест, куда судьба забрасывала Дон Жуана. Художнику удалось самое трудное — сделать их документально, достоверно и тем не менее не сухо. Эти пейзажи, эти виды городов «говорят», то есть имеют свое лицо, свой характер, свою выразительность. В них как бы отразились философские размышления поэта перед лицом памятников человеческой культуры.

«Дон Жуан» вышел после смерти Ечеистова, в 1947 году. Художник не успел полностью закончить свою работу. Несколько мелких концовок нарезаны по его рисункам другими граверами.

Творческий путь Ечеистова — это путь настоящего книжника, вдумчивого читателя, размышляющего поэта и художника, для которого нет закрытой области в искусстве, нет пренебрежения к ремеслу, сумевшего сказать свое слово в трудном мастерстве — иллюстрации в гравюре на дереве.

В. Турова



Н. А. ТЫРСА

Когда в 1925 году Николай Андреевич Тырса пришел работать в ленинградскую редакцию детского отдела Государственного издательства, он уже был человеком с именем в искусстве, с прочной репутацией блестящего рисовальщика, талантливого организатора и педагога. За его плечами были годы учения в петербургской Академии художеств и в частной студии Е. Н. Званцовой под руководством Л. С. Бакста, первые выступления на выставках 1914—1916 годов, более чем одобрительно встреченные критикой, изучение древнерусских фресок и собственные опыты работы над стенными росписями; позади были первые годы революции, когда он являлся комиссаром Свободных мастерских, членом коллегии ИЗО Наркомпроса, ректором и профессором петроградского Вхутемаса.

Он не был дебютантом и в области книжно-журнальной графики. Еще в 1909 году Тырса одержал победу в конкурсе на обложку для «Журнала театра Литературно-художественного общества». Обращался он к книжной графике и в начале 20-х годов. Оформленная им «Комедия о царе Максимилиане и непокорном сыне Адольфе» (1921) экспонировалась в 1922 году на Международной книжной выставке во Флоренции.

Однако только с приходом в детский отдел Госиздата Тырса обрел себя в новом качестве: именно с этим фактом связано начало его развернутой и регулярной работы в книжной графике, в первую очередь — в книге для детей.

С большим подъемом и увлечением делает он книгу за книгой. В его оформлении и с его иллюстрациями выходят впервые в свет и затем неоднократно переиздаются такие значительные для тех лет произведения детской и юношеской литературы, как «Республика Шкид» Г. Белых и Л. Пантелеева, «Жизнь и приключения Максима Горького» И. Груздева, «Осада дворца» В. Каверина, «Военные кони» Н. Тихонова, «Юнармия» Г. Мирошниченко, многочисленные книжки В. Бианки и Б. Житкова. Он постоянный сотрудник издаваемых в Ленинграде детских журналов («Новый Робинзон», «Еж», «Чиж», «Костер»), непременный участник всех обсуждений, дискуссий, совещаний по вопросам детской книги, человек, к которому особенно внимательно прислушивается художественная молодежь.

Короче говоря, в группе художников, объединившихся в те годы вокруг ленинградской редакции детского отдела Госиздата, Тырса был одной из центральных фигур, одним из тех, кого можно было назвать душой издательства.

Когда мы говорим о становлении искусства детской книжной иллюстрации и о ее расцвете во второй половине 20-х — начале 30-х годов, имя Тырсы неизменно упоминается одним из первых вместе с именами таких мастеров, как Лебедев, Конашевич, Лапшин, их младших товарищей Пахомова, Васнецова, Чарушина, Курдова и ряда других, чьи лучшие достижения — теперь уже признанная классика, без которой невозможно представить себе историю советской детской книги.

В своей деятельности эти мастера руководствовались мыслью о громадной роли иллюстрированной книги для воспитания подрастающего поколения, воспитания идейного и одновременно эстетического, поскольку картинка в книжке — чаще всего и первая встреча ребенка с искусством (эту мысль не раз подчеркивал Тырса). Отсюда — владевшее ими желание дать детям искусство самое подлинное, самое полноценное, способное влиять на формирующиеся разум и чувство, на зарождающийся эстетический вкус, способное растить в ребенке художника, «воспитывать глаз». Характерным для ленинградских графиков было разнообразие жанров и тем, поиски новых принципов построения книги, ее оформления и иллюстрирования. Вырабатывалось представление о книге как о целостном художественно-полиграфическом комплексе, где все элементы внутренне связаны смысловым и конструктивным единством.

Разделяя эти общие принципы, Тырса вместе с тем занимал среди ленинградских графиков самостоятельное, одному ему принадлежавшее место. У него было



Н. Тырса. Обложка. 1910

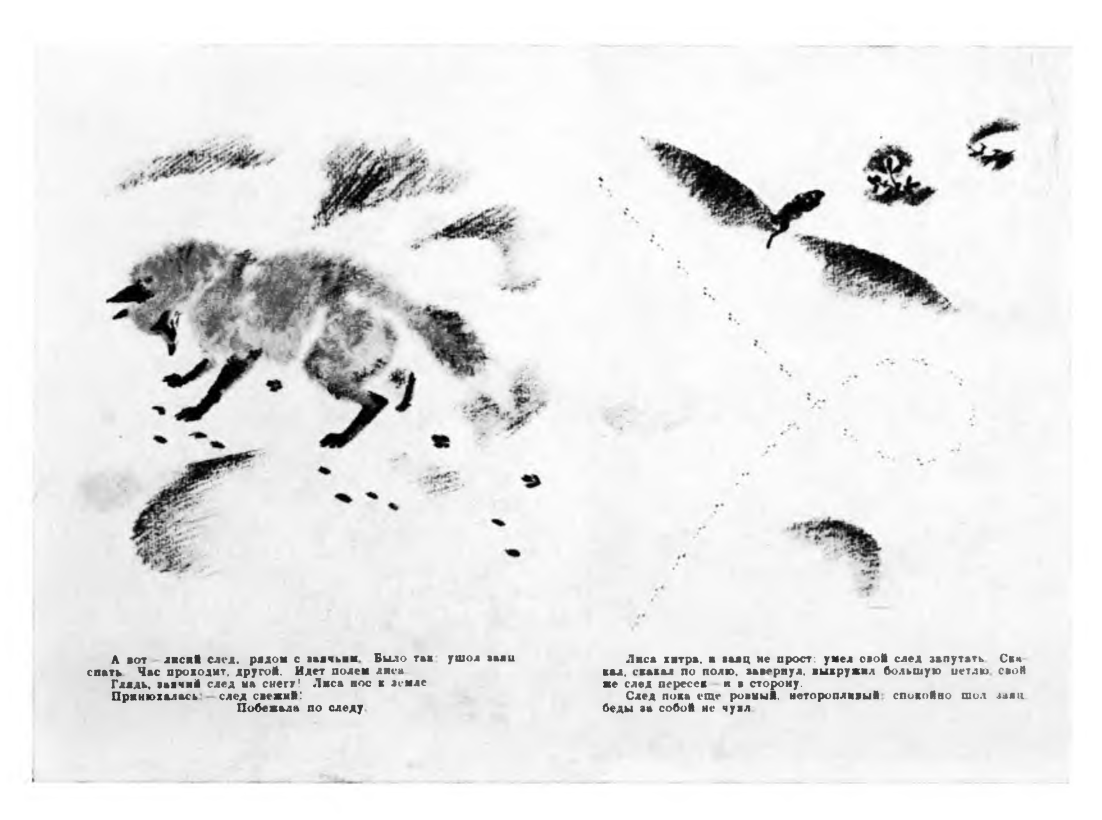
свое понимание задач иллюстратора, свой круг литературных интересов, свой подход к прочтению текста, свой, «тырсовский», ни от кого не зависимый стиль и почерк.

С самого начала Тырсе-иллюстратору были присущи широта и многообразие тематического диапазона.

Первыми же своими работами для ГИЗа он выступил в качестве одного из зачинателей анималистической, или, лучше сказать, природоведческой, «познавательной» (по тогдашней терминологии) книги.

Партнера, очень близкого себе по жанру, по ощущению природы, нашел в нем Виталий Бианки. Тырса иллюстрировал его «Лесную газету» еще когда она впервые печаталась в журнале «Новый Робинзон». Характеру этой своеобразной, остроумно придуманной энциклопедии родной природы соответствовали и сами иллюстрации Тырсы, и найденный им «репортажный» способ изобразительного сопровождения текста: четкие и ясные рисунки неотступно следуют за текстом, будучи заверстаны в столбец набора, как и полагается в газете. Свободные от излишней детализации, они тем не менее обладают убедительной достоверностью, — легкий артистичный прием беглого наброска кистью создает иллюзию непосредственных зарисовок с натуры.

В этих иллюстрациях, в цветных литографиях к «Лесным домишкам» того же автора (1927) и других работах аналогичного плана — множество зорких и тонких наблюдений природы, снайперская меткость глаза и руки, превосходное знание изображаемого. Все эти пернатые и четвероногие «действующие лица» выведены



Н. Тырса. Разворот. В. Бианки. «Снежная книга». Гиз, 1926

с отменным пониманием их образа жизни, их движений и повадок, их, можно сказать, характеров.

Настоящий шедевр в этом отношении представляет собой «Снежная книга» (1926), сделанная вместе Бианки и Тырсой. Именно вместе, ибо трудно сказать, что здесь является ведущим — слово или изображение, их роль невозможно разграничить, настолько сливаются они в живой рассказ, развертывающийся с динамикой и наглядностью кинематографической ленты. Читатель вовлекается в действие: взяв в руки книжку, он сам как бы становится пытливым натуралистом, остроглазым следопытом, отгадывающим по знакам на снегу перипетии маленькой драмы, разыгравшейся между обитателями зимнего леса.

Оба автора достигают при образцовой лаконичности и простоте выразительных средств большой емкости содержания. Счастливо найдена необходимая мера соотношения дидактически-познавательного и образно-художественного начал. Такая книжка путем увлекательным и ненавязчивым вводит ребенка в реальный, без элементов сказки мир природы, дает ему первоначальное знакомство со сложной взаимосвязью явлений этого мира.

Превосходный анималист, Тырса любил животных, много наблюдал и изучал их на воле, в естественной обстановке и никогда не упускал случая порисовать в зоологическом саду. Он с особенным удовольствием выводил их на сцену всякий раз, когда находил для этого предлог в сюжете — будь то олени из рассказа А. Кожевникова «Лопаренок Олеса» (1927), одичавшие верблюды с пустынного Джарылгача в одноименном рассказе Б. Житкова (1928) или умные работяги-





Н. Тырса. Обложка. Гиз, 1926

Н. Тырса. Иллюстрация. Г. Мирошниченко. «Юнармия». «Молодая гвардия», 1933

слоны из его же книжки «Про слона» (1927). И конечно, красавцы кони из виртуозных иллюстраций к «Военным коням» Н. Тихонова (1927).

По вполне понятным причинам, в искусстве, адресованном детям, область анималистики обширна и очень важна. Но все же, как ни хороши и интересны работы Тырсы подобного плана, центр тяжести его книжно-графической деятельности лежит не здесь. Главная его заслуга — это участие в освоении той целины, какую представляла тогда для советской детской книги тема современности. Именно иллюстрируя произведения литературы для детей старших возрастов и для юношества, написанные на материале современной действительности, Тырса проявил себя особенно сильно и ярко, принеся в советскую детскую книгу новые темы и новые образы большой общественной актуальности.

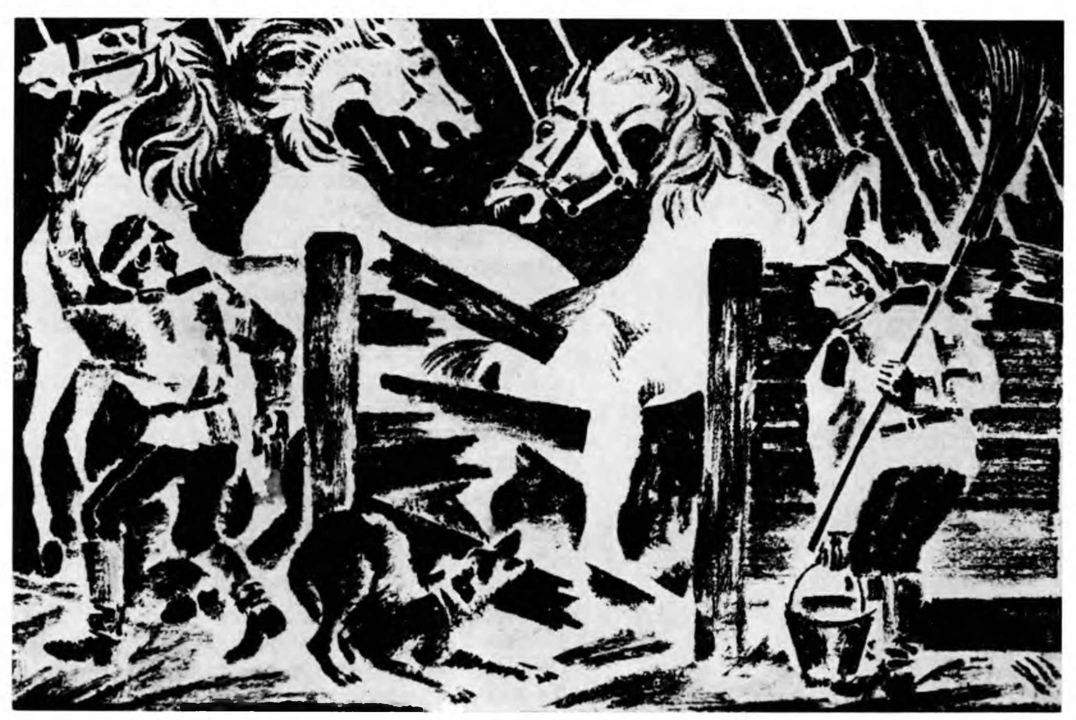
Одним из первых обратился он к историко-революционной тематике, создав ряд работ, очень значительных по содержанию и зрелости мастерства. Вот «Осада дворца» В. Каверина (1926). С исключительной энергией, крупно и резко очерчены на обложке монументальные, словно выбитые в граните мемориальной доски, профили матросов и красногвардейцев, участников штурма Зимнего. В иллюстрациях, соответственно содержанию, другой прием: художник прибегает к живописному рисунку. Острая и динамичная композиция массовых сцен, сдвиги и размывы пятен черной акварели, из которых возникают напряженно-тревожные ночные контрасты света и тени — все вместе чрезвычайно зримо, взволнованно, приподнято, с романтическим пафосом передает образ исторического события, саму его атмосферу.

Суровую романтику гражданской войны, образы времени, совсем еще тогда недавнего, но уже ставшего легендарным, воссоздавали литографии к «Юнармии» Г. Мирошниченко (1933) и «Саперу Реброву» Н. Григорьева (1938), рисунки к «Симону-большевику» Н. Тихонова (1932) и «Пакету» Л. Пантелеева (1933). Тырса превосходно чувствует свою аудиторию, знает, что ей нужно, чего она ждет от него, иллюстратора. Юному читателю хочется воочию увидеть описываемое в книге, наглядно представить себе события, которые так волнуют его воображение, — и художник идет навстречу этому желанию, продолжая, а порой и дополняя литературное повествование изобразительными средствами. С большим разнообразием и остротой композиционных решений откликается он на те или иные сюжетные ситуации, выбирая обычно узловые и наиболее драматичные моменты действия. Он неподражаем в умении минимальными средствами передавать то, что называют колоритом эпохи — общий дух времени, облик людей и событий, — усиливая ощущение исторической достоверности скупо отобранными, но предельно точными и характерными деталями. И при этом — типичная для Тырсы черта — повествовательность, разработка сюжета никогда не идет у него в ущерб пластике. Действует ли он сочной размывкой черной акварели или тонким контуром, оставляет свою графику черно-белой или насыщает ее цветом — неизменна его забота о декоративной целостности и графической выразительности рисунка, никогда и ничему он не жертвует художественным качеством своей работы.

Быть может, иной раз его иллюстрации бывают недостаточно «книжны». Превосходно чувствуя и понимая природу книги, Тырса все же не всегда был в этом отношении последователен: порой рисовальщик как таковой брал в нем верх



Н. Тырса. Иллюстрация. Н. Тихонов. «Военные кони». Гиз, 1927







над книжным графиком. Увлекаясь иными задачами, он переставал думать о поисках специфического для книги графического почерка, отстранял от себя заботу о макете; и свободный рисунок кистью, им охотно применявшийся, был не наилучшим способом исполнения оригиналов для тогдашней полиграфии и для плохой бумаги массовых изданий тех лет. Лебедев, Лапшин всегда твердо подчиняли свою работу законам полиграфии. Конашевич, случалось, «вольничал», за что и бывал упрекаем строгими приверженцами чистоты книжного организма. У Тырсы в его книжной практике отступления от «правил» встречаются еще чаще. Принципы станкового рисования как такового проникают в его книжную работу порой слишком непосредственно и ощутимо.

Сильной и привлекательной стороной иллюстраций Тырсы к детской и юношеской литературе является отсутствие в них какой бы то ни было инфантильности, скидки на «возрастную специфику».

Художник обращается к своему читателю с полнейшим доверием, с неподдельной серьезностью. Он ничего не упрощает, не облегчает, как порой делают взрослые, остерегаясь напугать ребенка «прозой жизни», сложностями и трудностями реальной действительности. Тырса не знает подобных опасений, он ориентируется на детей отнюдь не тепличного воспитания. Дети — в конце концов это будущие взрослые, и говорить с ними надо по-взрослому, прямо и откровенно, без обиняков и умолчаний, помогая им понять тот большой и непростой, подчас суровый мир, который их окружает и который ждет их как строителей и борцов.

Воспитание правдой — вот эстетическое кредо Тырсы, основа его педагогики, осуществляемой средствами искусства. Эта черта роднит его с Б. Житковым, Л. Пантелеевым (недаром он был их постоянным иллюстратором).

Н. Тырса. Иллюстрация. А. Пушкин. «Пиковая дама». Гослитиздат, 1936

Н. Тырса. Иллюстрация. М. Слонимский. «Повесть о Левинэ». «Советский писатель», 1936

Часто персонажами иллюстрации Тырсы оказываются подростки — ровесники того читателя, которому адресована книга: мальчишки из рыбацких поселков и гаванских трущоб, дети дореволюционного «дна» и питерские беспризорники начала 20-х годов — неумытые, голодные, мальчишки с трудными, часто полными драматизма судьбами. И художник, ничего не приукрашивая, без сентиментальности, со всей подлинностью бытовой, психологической, социальной правды рассказывает об Алеше Пешкове, проходящем свои жестокие «университеты», о быте и нравах «Шкиды», о героях Б. Житкова, которым то и дело выпадают на долю тяжелые, недетские испытания.

А рядом — совсем другие образы в цветных литографиях к «Отряду» С. Маршака (1930): босоногая задорная пионерия 20-х годов, красные галстуки, четкие ряды марша под горн и барабан, романтика ночных костров, — краски звонкие, как фанфары, радостные, как пионерское лето в белых палатках на зеленом лугу у синей реки. Таких бодрых, ярких, веселых картин новой жизни советской детворы, пожалуй, не знала наша детская книга до «Отряда» Маршака — Тырсы!

Существенный перелом в книжно-графической деятельности Тырсы наметился в середине 30-х годов. Художник находился в зените своего творчества. Мастерство его достигло полной зрелости. Книги с его иллюстрациями выдерживали одно издание за другим, его продолжали наперебой приглашать в детские журналы. Но он не мог не ощущать, что определенный круг творческих проблем к этому времени оказался для него исчерпанным, что он, несмотря на ряд блестящих удач, стал все чаще повторять себя. Отсюда рождалось стремление к поискам новых путей, новых точек приложения сил.

Раздвигая рамки своего искусства, во второй половине 30-х годов Тырса все больше обращается к «взрослой» литературе. Он иллюстрирует классику — «Пиковую даму» (1936), «Анну Каренину» (1939), «Героя нашего времени» (1941), а также произведения современных авторов — «Повесть о Левинэ» М. Слонимского (1936), «Хлеб» А. Толстого (1938), «Мои китайские дневники» Н. Костарева (1935) и др.

Многое из опыта, накопленного им в детской книге, нашло здесь применение и развитие, многое же понадобилось открывать заново. Тырса размышляет, пробует, ищет. Появляются иные подходы и методы решений, приемы изобразительного сопровождения текста, к которым он не прибегал ранее.

Эволюция, переживаемая Тырсой, и некоторые существенные особенности этих его работ становятся понятными в контексте общего развития советской книжной иллюстрации, которая в те годы настойчиво совершенствовала мастерство все более полного раскрытия идейно-художественного содержания литературных произведений, шла к углубленному постижению внутреннего мира человека, училась исследовать характеры в их жизненных и социальных связях и взаимоотношениях.

Возникавшие отсюда задачи были для Тырсы новы и непривычны. В его детских книгах преобладала иллюстрация действия, обстановки, общей эмоциональной атмосферы повествования. Теперь же перед ним встала проблема иллюстрации психологической по преимуществу. Для этого надо было найти иные подходы, иные принципы решений.

Не случайно, что теперь у него часто смысловыми фокусами изобразительного ряда становятся иллюстрации-портреты: взятые крупным планом изображения литературных персонажей как бы на время выключенных из действия, приглашают читателя задержаться, вглядеться в их лица, вникнуть в их характеры и переживания (Максим Максимыч, Вера, Каренин, Левинэ). Прием этот был вообще широко распространен в те годы среди художников: иллюстраторы искали более тесного соприкосновения с литературным героем, более глубокого проникновения в его внутренний мир.

Не случайно у Тырсы и другое: иллюстрации большинства названных книг — полосные автолитографии, помещенные отдельными вклейками (не без ущерба для органичности структуры книги в целом). Тырса стремится к фундаментальности, даже некоторой станковости своих книжных серий, по-своему отдавая дань намечающейся в советской иллюстрации тех лет тенденции к усилению черт станковизма.

Впрочем, он при этом нисколько не впадает в «картинность» и многоречивость, не поступается ничем из своей уже выработанной тонкой и изящной графической манеры; он остается верен принципу простоты и экономности художественных средств. Как всегда, у него тонко прочувствованы стилевые особенности литературного произведения, скупо, но точно охарактеризована историко-бытовая среда, в которой развертывается действие.

Не сразу и не во всем сумел Тырса найти искомое. Так, например, в литографиях к «Герою нашего времени» образ Печорина оказался обрисованным в значительной степени внешне, характеристика этой сложной и противоречивой личности осталась не раскрытой. Художнику более удались образы иные — ясные и цельные: простодушный и прямолинейный штабс-капитан Максим Максимыч с его типичной внешностью старого кавказского служаки; Вера, в чьих остановившихся, обведенных тенью глазах читается глубокое душевное смятение; героиня «Тамани» с ее тревожной и дикой красотой.



Н. Тырса. Иллюстрация. Г. Белых и Л. Пантелеев. «Республика Шкид». Гиз, 1927



Н. Тырса. Иллюстрация. С. Маршак. «Отряд». Гиз, 1930



Н. Тырса. Иллюстрация. И. Груздев. «Жизнь и приключения Максима Горького». Гиз, 1927

Трудно сказать, какой из иллюстративных циклов Тырсы этого времени удался больше, в каждом есть свои слабости и свои удачи. Но есть и решения бесспорные, редкостной точности попадания. Затаенное обещание трагедии в сцене первой встречи Анны и Вронского на железнодорожной станции; психологическая правда образов лермонтовских героев; полуфантастическая сцена, где сам Александр Сергеевич Пушкин, смело введенный художником в круг участников события, оказывается свидетелем последней игры теряющего рассудок Германна... Часто неожиданные и вместе с тем абсолютно убедительные, они лишний раз показывают способность Тырсы по-своему, оригинально прочесть произведения, даже хорошо всем знакомые, уже не раз служившие объектом внимания иллюстраторов, его умение подойти к ним с новым и свежим истолкованием.

Несомненно, что лучшие из этих работ относятся к вершинным достижениям Тырсы в области книжной графики. Ясно отдаешь себе отчет, однако же, и в том, что данную линию в его творчестве никак нельзя считать окончательно определившейся и сформировавшейся. Ряд сложностей и трудностей подстерегал художника, причем к трудностям внутреннего, творческого порядка присоединялись трудности внешние. (Последние исходили, в частности, от установок издательств, которые жестко лимитировали в каждом случае работу художника тесными количественными рамками, сковывая размах замыслов.) Естественно, что не со всеми трудностями ему удавалось справляться победно. Может быть, потому эти иллюстрации, выполненные с неоспоримым блеском графического мастерства, все

же довольно неровны, оставляют желать большей глубины и многогранности трактовки классических произведений. То, что наметилось у Тырсы в его книгах последних лет, еще предстояло развивать и углублять. Сделать этого он не успел. Война безвременно оборвала жизнь художника.

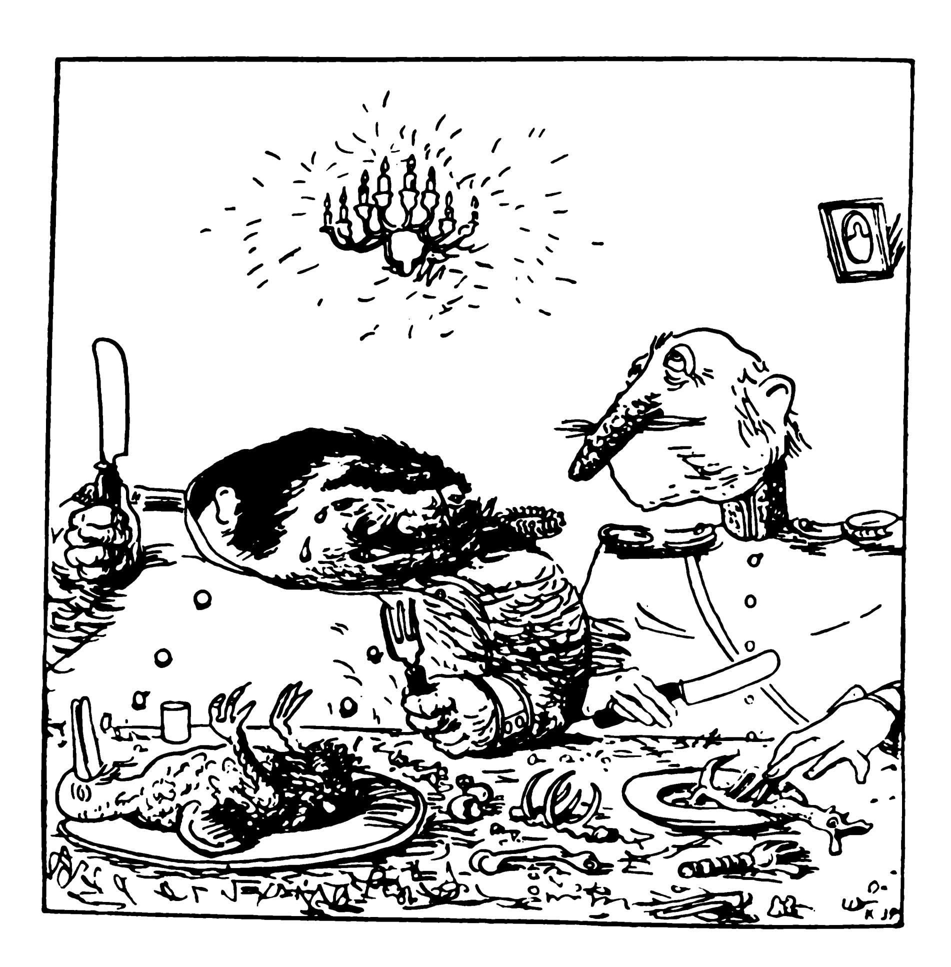
Необходимо иметь в виду и то обстоятельство, что в последнее десятилетие жизни Тырсы на первый план в сфере его художественных интересов стали все настойчивее выдвигаться другие виды искусства — живопись, затем эстамп. Увлечение ими все сильнее завладевало художником, несколько потеснив его интерес к книжной графике.

И все же он ей не изменял до конца. Ею начался в свое время самостоятельный творческий путь Тырсы (обложка к «Журналу театра» 1910 года), ею же он и замкнулся. Уже когда шла война, в дни блокады Ленинграда, Тырса исполнил иллюстрации к двум книжкам Детгиза на темы, созвучные переживаемому, — из эпохи Отечественной войны (Д. Давыдов «1812 год») и франко-прусской войны (Э. Золя «Осада мельницы»). Они вышли в свет уже после его смерти.

Среди черновых набросков Тырсы к его речи на Первом совещании по детской литературе при ЦК ВЛКСМ есть такая фраза: «Вторую жизнь хочется прожить, чтобы успеть сделать свою часть той необъятной работы, которая перед нами!» В этих словах — весь пафос кипучей и многогранной деятельности этого большого художника, вклад которого в историю советской книжной графики незабываем.

Б. Сурис





А. М. КАНЕВСКИЙ

Выставка, посвященная сорокалетию творческой работы Аминадава Моисеевича Каневского, надолго запомнилась всем, кто бродил по ее залам, всматриваясь в рисунки и ища с кем бы поделиться полученной от них радостью.

Советская изобразительная сатира — большое, подлинное искусство глубокой образной содержательности. Ее расцвет после Октябрьской революции исторически обусловлен. Ведь никогда борьба старого и нового, отживающего и пришедшего ему на смену не протекала в такой острой, обнаженной форме. Поэтому с первых же дней революции искусство сатиры было взято на вооружение силами нового мира. Эта общественно-историческая обстановка выдвинула яркую плеяду замечательных мастеров изобразительной сатиры. Среди них Каневский по праву занимает свое почетное место.

О Каневском много писали. Отмечалось его яркое своеобразие, редкая по остроте наблюдательность, смелость неистощимой выдумки, неизменная убедительность воплощения самых неожиданных образов и ситуаций. Эти общепризнанные качества его творчества связаны с большим своеобразием ви́дения художника, с глубокой органичностью его творчества.

Органичность творчества очень важна для сатирика. Особенности манеры художника, применяемых им приемов и материалов, создают определенную «изобразительную среду» произведения, в которой существует все, что в нем показано. Единство этой среды, цельность ее внутренней логики — одно из важных условий, от которых зависит, будет ли восприятие зрителя непосредственным, образным, эмоциональным или умозрительным, только рассудочным, иными словами — прочтет ли зритель образное содержание рисунка или увидит в нем, как в учебном пособии, только изображение. Примером здесь могут служить каррикатуры, в которых отрицательные персонажи противопоставлены положительным. В художественной практике сатириков положительные персонажи нередко изображаются в подобных работах средствами «натурального» рисунка, что снижает их образную действенность и разрушает единство изобразительной среды. Положительная фигура рядом с остро охарактеризованными врагами оказывается мало конкретной, слишком общей, по существу, символической. Недаром в таких рисунках положительный персонаж без большого ущерба заменяется символом — изображением красной руки, штыка или знамени. Такие решения чужды творческому складу Каневского.

Его работам свойственна большая цельность и единство той изобразительной среды, в которой протекает действие и существуют персонажи. Органичность творческой системы художника позволяет ему сохранять это единство даже в работах на такие темы. Так в сборнике В. Маяковского «Сатира», Каневский противопоставляет в одном рисунке матроса и выходящих на палубу шесть монахинь, в другом — работницу и совчинов в президиуме, слушающих ее выступление. Такой возможностью располагали очень немногие художники-сатирики, обладавшие яркой творческой индивидуальностью (Моор, Черемных). Примером такого решения у Каневского может служить его плакат «Сильная и мощная диктатура пролетариата...» (1933).

Подобные темы редко встречаются в творчестве Каневского, но если бы эта работа, сыгравшая огромную роль в переломное время горячей борьбы за приближение советского плаката к жизни, за углубление его образно-политического содержания, была единственной в творчестве Каневского, он все равно вписал бы свое имя в историю советского плаката.

Благодаря цельности изобразительной среды персонажи произведений Каневского могут, ни мало не нарушая ее внутренней логики, совершенно естественно выполнять любое действие, хотя бы и вовсе не свойственное прообразу этого персонажа.

Ворона, пожирающая рассыпанное разинями зерно, похожа на развязную до наглости молодуху, лузгающую подсолнухи. Лошадь, расположившись у заброшенной кузницы, удобно усевшись на крупе, сама подковывает себе заднее копыто. Курица предъявляет вахтеру-петуху пропуск в проходной птицефабрики и т. д. и т. д. И в то же время они в рисунках Каневского продолжают оставаться вороной, лошадью, курицей.

Другая особенность Каневского — теплота юмора, согревающая многие его рисунки.

Бороться со злом можно и нужно различными средствами. В одном случае следует бичевать, клеймить, в другом — клеймить еще нечего, надо объяснить, показать, высмеять, как высмеивает юных иждивенцев Каневский в воспроизводимой здесь карикатуре. Художник довольно часто обращается к подобным темам. По-видимому, они близки его творческому складу.

Каневский — добрый человек и художник. И не вопреки, а именно благодаря этому в его творчестве есть произведения яростной злобы, полные жгучего презрения ко всему воинствующе враждебному нашей действительности. Примером такой работы может служить серия станковых карикатур Каневского «Интервенты на Украине» (1937) — полная и беспощадного сарказма, и творческой фантазии, и исторического прозрения, и непримиримой ненависти.

Надо сказать еще об одном качестве, отличающем Каневского от многих его собратьев-карикатуристов, — об изобразительной, а не литературной природе его образов. Комизм и сатирическая острота рисунков Каневского связаны прежде всего не с подписью и даже не с сюжетом карикатуры (хотя Каневский — великий мастер сочинять остроумнейшие сюжетные ходы), а с изобразительной характеристикой персонажей, их взаимоотношений и обстановки. В карикатуре это путь наибольшего сопротивления, но Каневский всегда верен ему. Он не ищет легких иллюстративных решений. Вероятно, они творчески ему совсем неинтересны.

Содержание рисунков Каневского пересказывать особенно трудно. Происходит это потому, что, сочиняя свои композиции, художник обращается к ассоциативному мышлению зрителя. Обычные трудности перевода изображения на словесный язык здесь усугубляются трудностями, подобными тем, какие встречаются при попытке пересказать «своими словами», скажем, стихи Б. Пастернака.

* * *

Советская графика 20-х годов (как и все наше искусство того времени) рассматривалась искусствоведением долго через темные очки (исключение делалось лишь для политического плаката гражданской войны да для работ отдельных художников). Между тем не только в выдающихся реалистических работах 20-х и начала 30-х годов — предвестниках первого расцвета советской книжной иллюстрации, но и в общей массе изданий тех лет наряду с формалистическими тенденциями, мешавшими здоровому развитию нашего искусства, были также особенности, содействовавшие ему.

Глубочайшие сдвиги в сознании художников, рожденные Октябрьской революцией, повседневно углубляемые воспитательной работой Коммунистической партии, помогли воспитанию в широких кругах художников партийности творчества, создали пафосную приподнятость творческой атмосферы тех лет. Это была атмосфера веры в Революцию, желания сделать все для ее окончательной победы, стремления выразить в своем искусстве ее идеи (подчас понимаемые тогда еще довольно смутно). И вот эту особенность мы мало учитываем в своих исследованиях.

Уже то, что творческие работники тех лет с первых шагов резко противопоставили новое, советское искусство дореволюционному искусству авгуров, само по себе было важнейшим принципиальным завоеванием новой культуры.

Между тем с привычной однобокостью рассматривая искусство 20-х — начала 30-х годов, можно не придать должного значения тем общим и частным успехам советского искусства, которые были завоеваны в первом же десятилетии его существования. Одним из частных, но принципиальных успехов в это время был переход от украшения книги к ее конструированию, к формированию советского искусства книги. В достижении этого успеха решающая роль принадлежала В. А. Фаворскому и его соратникам по Вхутемасу и Вхутеину.

Среди этих художников — зачинателей советского искусства книги протекала учеба и начало творческой деятельности Каневского. Многим он был обязан также Д. С. Моору.

Первой работой, в которой раскрылись возможности Каневского как художника книги, стала серия иллюстраций к «Девочке-ревушке» А. и П. Барто. Книжка отличается цельностью, крепкой организацией разворотов и насыщенностью цветом, движением, сюжетным действием.

В следующем году он дает второй вариант иллюстраций, который только уточнял в каких-то частностях то, что было найдено в первом.

Очень яркая особенность многих работ Каневского — это сочетание полного соответствия рисунков существу иллюстрируемого текста с большой самостоятельностью художника по отношению к писателю. Нельзя понять, невозможно правильно оценить иллюстрации к «Девочке-ревушке» (1934—1935), если подходить к ним с требованиями буквального следования тексту. Никакой точности трактовки текста в рисунках нельзя обнаружить. Напротив, они все построены, как принято говорить среди актеров, на «отсебятине».

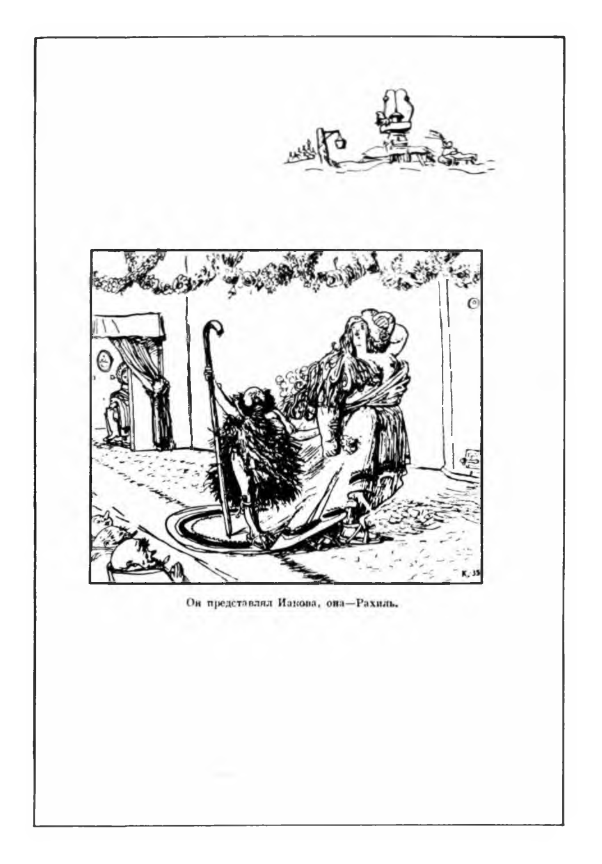
Каневский изобразительно реализует явную метафору текста — «ручей слез», разливая его и лужей по полу, и ручьем по парковым дорожкам, и уличным озером, подступившим к самым окнам домов, и рекой, по которой вплавь спасается корова. Но «отсебятины» художника с этого только начинаются. Он буквально насыщает композиции множеством разнообразных, отсутствующих в тексте деталей, создавая свой собственный, удивительно забавный изобразительный рассказ о наводнении, вызванном неутешным плачем ревушки.

Способность Каневского с безупречной убедительностью изобразительно реализовать самые смелые сюжетные ходы пришлась очень ко двору в детской книжке. Его иллюстрации не просто зрительно конкретизируют содержание текста, но и обогащают книгу, увеличивают ее занимательность для маленького читателя.

Казалось бы, иллюстрации своим содержанием должны были производить явно несимпатичное впечатление. В самом деле, девочка-ревушка заливается горючими слезами, а окружающие вместо сочувствия только смеются, тыча в нее пальцами. Между тем воспроизведение этой ситуации Каневским ничуть не кажется бестактным. Дело, во-первых, в том, что сама система изображения не позволяет воспринимать происходящее всерьез — ведь никто ни на минуту не усомнится, что все это только «понарошку». А во-вторых, иллюстрации согреты юмором такой человеческой теплоты, что воспринять их как сколько-нибудь злые просто невозможно.

«Девочка-ревушка» открыла собой большой ряд цветных детских книжек для дошкольников, иллюстрированных Каневским на протяжении последующих десятилетий. Но уже в следующем году он выступает со «взрослой» книжкой. Это были «Помпадуры и помпадурши» М. Е. Салтыкова-Щедрина, с которых началась многолетняя работа художника над иллюстрациями к классическим произведениям художественной литературы.

* * *



А. Каневский. Иллюстрация. М. Е. Салтыков-Щедрин. «Помпадуры и помпадурши». ГИХЛ, 1935

Трудно назвать автора, который в такой же степени не боялся бы самой крайней карикатурности, который строил бы образ на такой же невероятной гиперболизации действительности, как Салтыков-Щедрин. Очевидны очень большие трудности иллюстрирования книги публициста, современники которого дивились его способности говорить «намеками, полуфразами, прозрачными шутками, прозрачными иносказаниями, параллелями, сближениями, подмаргиваниями, паузами, кажущимися добродушным тоном, равнодушным отношением к предмету и т. д.». Но Каневский как раз тот художник, которому оказалось по силам решить эту, до него неразрешимую задачу с блеском.

Книга Салтыкова-Щедрина «Помпадуры и помпадурши» с рисунками Каневского вышла в 1935 году. В ней художник очень умно и тонко нашел путь преодоления трудностей, связанных с жанром книги. В публицистических очерках нет хотя бы и очень разветвленной и обрывистой линии сюжета. При иллюстрировании такого произведения нельзя опираться и на образы героев прежде всего потому, что таких героев здесь нет. Даже в тех случаях, когда в произведении существуют пресонифицированные персонажи, они мало поддаются воспроизведению в зрительном образе, так как их роль здесь совсем другая, чем в рассказе или в романе. Зрительная конкретизация такого персонажа в «натуральном» рисунке не только не обострила бы восприятия этого образа читателем, но, напротив, обеднила бы его, сообщив ему вовсе не нужную определенность. Каневский преодолевает эти трудности очень естественно, используя свое пристрастие домысливать иллюстрируемый текст.

В «Помпадурах и помпадуршах» необычна уже композиция иллюстраций. Каждая из них состоит из двух как бы самостоятельных рисунков — основного, поставленного посредине полосы, обведенного прямоугольной рамкой, и второго, маленького, помещенного на чистом поле над основным рисунком, подобно тем «репликам», которые делали когда-то авторы гравюр на металле. Но если там содержание «реплик» по большей части было вовсе не связано с содержанием гравюры, то здесь Каневский именно в сопоставлении основного рисунка с «репликой» раскрывает тему иллюстрации.

С первого, беглого взгляда можно подумать, что эти темы выбраны как будто случайно. Ведь с точки зрения точного следования художника за писателем ожидаешь увидеть в рисунках прежде всего галерею щедринских типов помпадуров, а здесь совсем нет их развернутых портретов и в половине иллюстраций они вовсе не изображаются.

Вот майор Зуботычин и капитан Рылобейщиков, соседствующие за торжественной трапезой. Эти «знаменитейшие из наших оглушителей» упоминаются всего только в одном абзаце, не имеющем никакого отношения к изображенной художником ситуации. Непосредственного отношения ни к этой ситуации, ни к персонажам рисунка не имеет и помещенная над ним «реплика» — изображение сгорающего «древа гражданственности». Так же «случайно» выбраны сюжеты в большинстве иллюстраций.

Но почему же тогда у читателя книги рождается уверенность в глубоком родстве ее изобразительного и литературного рядов? Почему у него не возникает никаких сомнений в, может быть, не сразу и не полностью осознаваемой, но несомненной цельности и единстве этой сюиты иллюстраций?

Как и в «Девочке-ревушке», Каневский выступает здесь очень активным соавтором писателя. Но если там художником вводились от себя персонажи, домысливалось развитие сюжета, то здесь он чаще всего опирается на ту или другую деталь текста, порой даже только на упоминание. Но на этой «случайной» основе он решает вовсе не случайную и не второстепенную тему. И так же, как, казалось бы, разрозненные и отрывочные очерки этой книги Щедрина складываются в яркую характеристику бичуемого им общества, сюита иллюстраций Каневского, взятая в целом, оказывается отражающей существенные стороны этого общества и дающей достаточно полную его картину.

Уяснив себе это, понимаешь, что тема описанных только что рисунков заключается в разоблачении мнимой «гражданственности», которую с таким несравненным сарказмом клеймит Щедрин. Простым сопоставлением на одном листе символа — «древа гражданственности» и живых образов жрущих «оглушителей» Каневский раскрывает химеричность этой «гражданственности».

Так, темой рисунка со сценой в полиции и «репликой» — грабитель, беспрепятственно уносящий похищенное, — оказывается «обеспечение» личной собственности в обществе, которым правят помпадуры.

Интерьер и обстановка участка, форма и вооружение полицейских в этом рисунке могут служить примером и озорной изобретательности художника и характерного для него свободного отношения к «исторической достоверности» изображаемого. Здесь масса подробностей, противоречащих ей коренным образом, но зато в образе иллюстраций есть несравненно более важное — сама историческая правда того времени. И в этом позиция художника и писателя едины.

Я не буду останавливаться на иллюстрациях Каневского к другой публицистической книге Щедрина «За рубежом», изданных только в 1939 году. Обе сюиты показывались уже на выставке иллюстраций 1936 года и не содержат, как мне кажется, существенных, принципиальных отличий в подходе художника к решению темы, если не считать того, что во второй серии нет «реплик».

Из-за бессюжетности жанра книги художник тут так же иллюстрирует частные эпизоды, порой простые упоминания текста. Но эти частности вдумчиво отбираются художником, и книга в целом оказывается иллюстрированной достаточно полно. Образный мир ее и общественная атмосфера среды, разоблачаемой Щедриным, находят в рисунках яркое и живое воплощение.

Нельзя согласиться с А. Д. Чегодаевым («Пути развития русской советской книжной графики», стр. 53), который считает, что рисунки Каневского к «Помпадурам и помпадуршам» очень сильно уступают его второй щедринской серии. Резкая гротесковость фигур, вполне уместная в иллюстрациях к этим произведениям, в равной степени сказалась и тут и там. Нам представляется, что отношение этих двух работ друг к другу отчасти напоминает отношение первого и второго варианта иллюстраций к «Девочке-ревушке». Работая вслед за «Помпадурами» над иллюстрациями «За рубежом», художник кое-что уточнил в решении щедринских тем, но вместе с тем кое-что ценное, найденное в «Помпадурах», было здесь ослаблено или утрачено.

Удивительно досадна судьба этих работ. «Помпадуры и помпадурши» и «За рубежом» с рисунками Каневского были изданы в 1935 и 1939 годах. Критика неизменно очень высоко оценивала их. На протяжении тридцати лет эти рисунки широко репродуцировались в работах о советской графике и в других изданиях. По общему признанию, книги Щедрина трудно представить себе без рисунков Каневского. Несмотря на все это, эти работы художника ни разу не переиздавались.

Сразу вслед за этими иллюстрациями художник в 1936 году делает неудачную попытку средствами крайнего гротеска решить совсем другие темы. Черные акварели на гоголевские темы в журнале «На стройке МТС и колхозов», к пушкинской «Сказке о попе и работнике его Балде» и к очерку-памфлету Л. Леонова «...И пусть это будет Рязань» были гораздо менее «книжны», чем иллюстрации к Щедрину. Их гротесковость представляется чрезмерной, изобретательность фантазии художника — не оправданной, рисунки в целом — чуждыми иллюстрируемому тексту. Книжка Л. Леонова больше других давала основание для гротесковой трактовки, но художник не учел того, что если в публицистике Щедрина историческая обстановка при всей ее правдивости фантастична, то очерк Л. Леонова документален и требует от иллюстратора достаточной исторической конкретности и достоверности. По-видимому, художник сам не удовлетворен этими работами. По крайней мере, на выставке они показаны не были.

Станковые акварели на темы сказок Щедрина «Премудрый пескарь» и «Карась-идеалист» (1939) широко известны и признаны выдающимися произведениями советской графики. Щедринские темы и здесь решены очень изобретательно и мастерски, хотя приходится согласиться с И. Скуратовым («Искусство», 1964, № 9), что они несколько многословны.

* *

Два варианта иллюстраций Каневского к сказке А. Толстого «Золотой ключик» принадлежат к наиболее значительным работам этого художника. Уже в первом варианте (1943) с его многочисленными перовыми рисунками Каневский очень выразительно передает увлекательную историю приключений деревянного человека. Живо и забавно решены и персонажи сказки и сказочный пейзаж (особенно «Вход в страну дураков»). Книжка с многочисленными рисунками, с хорошим решением многих разворотов наполнена движением, веселой суетой сказочной жизни.

Цветной вариант (1950) отличается прежде всего большей строгостью изобразительной формы. Здесь уже приходится говорить о несколько ином, чем в первом

А. Каневский. **Переплет и разворот. А. Н. Толстой. «Золотой ключик, или Приключения Буратино». Детгиз, 1950**





Нос налево, хвост направо, —
Это полька Барабас.
Птичка польку танцовала,
Потому что — весела.
Нос налево, хвост направо, —
Вот так полечка была...

Зрители были растроганы. Одна кормилица даже прослезилась. Один пожарный плакал навзрыд.

Только мальчишки на задних скамейках сердились и топали ногами:

— Довольно лизаться, не маленькие, продолжайте представление.

26

Услышав весь этот шум, из-за сцены высунулся человек, такой страшный с виду, что можно было окоченеть от ужаса при одном взгляде на него.

Густая нечесаная борода его волочилась по полу, выпученные глаза вращались, огромный рот лязгал зубами.



27

варианте, характере «изобразительной среды» рисунков. В целом иллюстрации от этого выиграли, стали «классичнее» и этим ближе к тексту А. Толстого, оставшись живыми и веселыми, передающими ироничность тона книжки. Очень существенно, что во втором варианте они стали и привлекательнее (прежде всего из-за введения цвета и увеличения формата), и понятнее для детей — первый вариант был для них в чем-то и сложноват.

Возвратившись вновь к иллюстрированию «Сказки о попе и работнике его Балде» (1949), Каневский стремится теперь быть возможно ближе к пушкинскому тексту. Весь строй иллюстраций здесь вовсе не похож на то, что было свойственно до тех пор Каневскому. В частности, все действие дается в весьма конкретизированном пейзаже. Художник воздерживается и от домысливания острых, забавных деталей в сюжетах рисунков.

В сказке Пушкина сатирическое начало явно выражено, и думается, что, иллюстрируя ее, можно пользоваться и приемами шаржа. Однако Каневский решил совсем отказаться от средств карикатуры и всячески старался сделать рисунки безупречно «натуральными». Книжка получилась малозабавной, не похожей на прежние работы художника. Большой и безусловной удачей представляется здесь образ Балды, очень самостоятельный и точный.

Правильность темы и общего характера решения иллюстраций особенно важна для художников, отличающихся, как Каневский, яркой своеобразной индивидуальностью. Ведь в тех случаях, когда тема, избранная художником, не позволяет решать ее средствами органичной для него изобразительной среды (или когда художник по каким-то другим соображениям отказывается от этих средств), своеобычность ограничивает возможности полного решения творческой задачи. Достижение большого творческого успеха в рисунках Каневского к очеркам Щедрина зависело, конечно, от счастливого выбора родственных его дарованию книг и средств для решения иллюстраций.

Как жестоко мстит компромисс, чуждый природе творческой системы художника, было видно в ряде работ, появившихся на рубеже 40-х и 50-х годов. В то время многие художники поддались влиянию того во многом примитивного (по существу, формалистического) понимания реализма, которое на протяжении многих лет настойчиво навязывалось им тогдашними влиятельными деятелями изобразительного искусства. Понимая реализм очень узко и сводя его главным образом (если не исключительно) к изобразительной форме, они поощряли в первую очередь правдоподобие, «натуральность» изображения, внешнюю «законченность» формы.

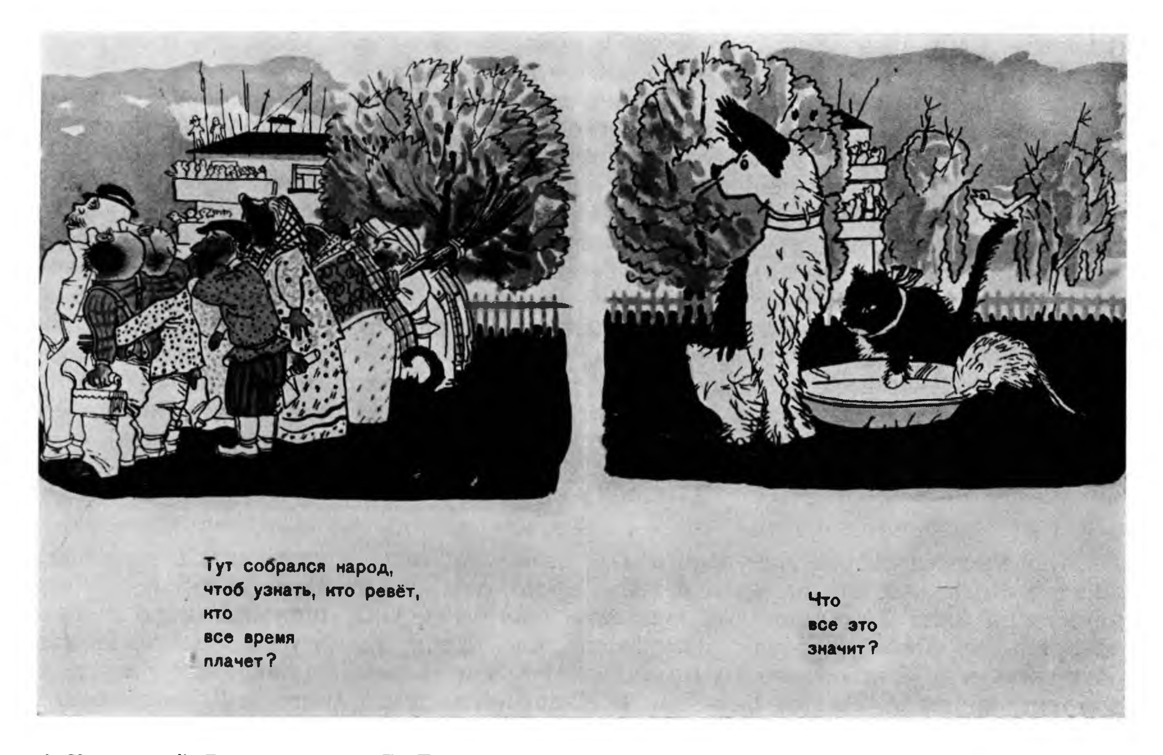
Они практически ставили знак равенства между темой и предметом изображения. Эта программа была тем более вредной, что ею подменялась проблема внутреннего роста, углубления и обогащения мировоззрения и мировосприятия художника, без которых немыслим подлинный качественный рост мастерства.

Именно на рубеже 40-х и 50-х годов влияние этой программы сказалось на творчестве многих художников. Не избежал такой участи и Каневский.

Как и у других, у него это проявилось далеко не в одной только работе.

В частности, именно с этим влиянием был, по-видимому, связан и отказ Каневского от обычной для него системы изображения в иллюстрациях 1949 года к пушкинской сказке о Балде. Ярко сказалось оно и в третьем варианте его иллюстраций к «Девочке-ревушке» 1953 года, резко и принципиально отличном от первых двух.

В этих рисунках, за малыми частными исключениями, уже ничего не показывается «понарошку», а все всерьез. Плакса здесь не карикатурная, а вполне «натуральная», как и все, что изображено на рисунках, включая и пейзаж. Фантастический сюжет слезного потопа стал невозможен в такой изобразительной среде иллю-



А. Каневский. Разворот. А. и П. Барто. «Девочка-ревушка». Детгиз, 1935

страций, и вместо наплаканных озер и рек художнику пришлось ограничиться несколькими лужицами. Однако «натуральная» плакса явно не в состоянии наплакать даже столько. Пришлось вынести лужи в другое пространство — в маленькие рисунки внизу страницы, отделенные от изображений Ревушки строчками текста, или даже на отдельные страницы (как очень забавный рисунок с петухом, перетаскивающим под мышкой цыплят через лужу). Сюжет слезного наводнения оказался разрушенным. Хотя гиперболизованные капли и падают в эти лужицы, но ревущая плакса и лужицы со всем, что в них происходит, существуют в книжке каждый сам по себе.

Как отличается этот вариант от прежних, наглядно показывает сопоставление воспроизводимого здесь разворота книжки 1935 года с рисунком на ту же тему в издании 1953 года. Фигур нарисовано во втором случае много, а улыбнуться — нечему. Очень смешной рисунок на обложке (промокшие, взобравшиеся на скамейку корова и лошадь в дождевиках и с зонтиком) кажется случайным, перенесенным сюда из первых вариантов иллюстраций. Даже такая находка художника, как сандалии Ревушки, обросшие грибами, смотрятся не очень убедительно, — уж очень не сказочен весь строй нового варианта книжки.

Кроме названных можно указать еще два-три веселых рисунка, но в целом иллюстрации стали значительно скучнее и по содержанию, и по цвету. Конечно, в книжке сказались и сильные стороны творчества Каневского — его изобретательность, острота наблюдательности художника. В этой связи, кроме уже названных, хочется сослаться на рисунок на второй странице, где показан дом, обитатели которого переполошены плачем Гани (этот рисунок был воспроизведен в сборнике «Искусство книги». Вып. 2, 1956—1957 гг., стр. 121). Здесь много живых

персонажей (и прежде всего фигура дворничихи на переднем плане), остро увиденных и точно показанных художником.

Если брать книжку безотносительно к месту, которое она занимает в творчестве Каневского, то никто не признает ее плохой, но закрепившаяся за ней репутация одной из лучших работ художника представляется явно преувеличенной. Слишком во многом ее решение противоречит его творческому складу. Слишком ограничил он здесь свои творческие возможности, стремясь к чуждой ему и противоречащей теме рисунков полной «натуральности» изображения.

Конечно, странно было бы, если бы в варианте 1953 года зрелый Каневский через два десятка лет просто повторил бы прежнее, не отказавшись от крайностей, от излишней карикатурности, взъерошенности и некоторой пластической сырости варианта 30-х годов. Но думается, что, если бы сейчас ему снова довелось вернуться к этой книжке, его четвертый вариант рисунков, став, конечно, строже, сохранил бы то озорное веселье, занимательность и радость жизни, которые делали оба первые варианта такими детскими.

* * *

Многолетняя работа Каневского над иллюстрациями к повестям Гоголя заслуживает отдельной специальной статьи. Кроме акварелей и рисунков к «Вечерам на хуторе близ Диканьки» на выставке были показаны рисунки (перо и черная акварель) к «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и к «Старосветским помещикам». Эти сюиты подробно разбирались и в монографиях М. Л. Иоффе и Ю. Я. Халаминского и в книге А. Д. Чегодаева. Мы здесь остановимся только на первой из этих работ.

Художники-сатирики любой области искусства подчас ощущают стремление к творческому воплощению положительных и даже идеальных образов. Не будем ходить за примером далеко. Блестяще владеющие оружием сатиры, Кукрыниксы, испытывая эту потребность, успешно работают над героическими, характерными и лирическими образами в живописи и в иллюстрациях к произведениям художественной литературы. Думаю, что этой естественной тягой объясняется и новое обращение Каневского к повестям Н. В. Гоголя.

Теперь он ищет в повестях, рассказанных Рудым Паньком, совсем другое. Эти иллюстрации передают очарование природы и людей родной Украины — ее слепящее солнце, прозрачность воздуха, неторопливый скрип возов, нехитрый уклад крестьянской жизни, красоту лунной ночи, серебрящей ветви вековых тополей, беленые стены хат и холст сорочек. Не зло и даже не юмор, а поэзия жизни становится здесь основным содержанием творческой задачи художника. Такая постановка ее потребовала отказа от изобразительных средств карикатуры, от прежнего, свойственного художнику подхода к иллюстрированию как к захватывающе веселой игре, отказа от радостного выдумывания забавных (или жутких, как в рисунках к Щедрину) небывальщин. Элементы такого подхода ощущаются здесь лишь в рисунках к «Ивану Федоровичу Шпоньке и его тетушке» (впрочем, ведь и у Гоголя это произведение стоит особняком в общем ряду повестей Рудого Панька).

Иллюстрации этой серии гораздо ближе, чем другие иллюстрационные и сатирические работы Каневского, к очень неполно показанным на выставке станковым акварелям и рисункам художника, артистичным и поэтическим. Особенно эта близость сказывается в некоторых перовых заставках и концовках серии, остро наблюденных, лаконичных и точных.

«Вечера на хуторе близ Диканьки» становятся одним из основных произведений художника. Он трудится над ними много лет, снова и снова делая варианты рисунков. Два из них были изданы заботливо и даже богато (Гослитиздат, 1952,

Детгиз, 1954). На этом этапе задача иллюстрирования «Вечеров» не получила все же полного решения. В рисунках мало ощущается романтическое начало, столь характерное для ранних произведений Гоголя.

Невозможно отрицать редкое богатство фантазии художника. Но странное дело — ему частенько не удается решение собственно фантастических (в узком значении этого понятия) тем. Среди галереи его забавнейших персонажей явно слабее других выглядит, например, оживленный К. Чуковским умывальник Мойдодыр, чертенок из сказки А. Пушкина или в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» ожившие деревья и пни, черт оседланный Вакулой. Все они у Каневского смотрятся скучновато. Думается, что это связано с невозможностью в таких темах опереться на бытовую достоверность изображаемого, о значении которой для художника говорит И. Скуратов в своей статье о выставке («Искусство», 1964, № 9). Явно не случайно в этой сюите иллюстраций фантастические эпизоды либо переданы гораздо менее выразительно, чем бытовые, либо вовсе не иллюстрируются. Так, в первом из названных изданий художник дает к «Страшной мести» только заставку и в обоих случаях проходит мимо хотя и эпизодической, но важной в общей художественной ткани «Майской ночи» темы панночки. В издании Детгиза все повести, в которых сильнее выражены элементы романтической легенды, и прежде всего «Страшная месть», иллюстрируются уже не Каневским, а А. П. Бубновым.



А. Каневский. Иллюстрация. Н. Гоголь. «Майская ночь». Гослитиздат, 1952



А. Каневский. Разворот. С. Я. Маршак. «Вот какой рассеянный...» Детгиз, 1956

Параллельно с работой над иллюстрированием Гоголя Каневский обращается к отдельным произведениям других классиков русской литературы. Еще в годы войны вышли с его рисунками рассказы А. П. Чехова (Воениздат, 1943). Детгиз выпустил сборник «Веселые рассказы» (1947). Среди этих рисунков пером к произведениям Н. Гоголя, М. Щедрина, Н. Лескова и А. Чехова есть большие удачи, некоторые рассказы очень хорошо иллюстрированы. И все-таки многие из листов производят впечатление чего-то накапливаемого для того, чтобы развернуться потом в большую законченную работу. Вероятно, такое впечатление поддерживается и тем, что книги были выпущены в трудные годы, полиграфически бедно. Надо надеятся, что издательства дадут художнику возможность снова вернуться к этим работам.

* * *

Многолетняя работа над иллюстрированием произведений классиков очень обогатила творчество художника. Думается, что без нее не могли бы появиться такие достижения Каневского, как иллюстрации к произведениям С. Маршака «Вот какой рассеянный...» и «Кошкин дом». «Кошкин дом» мало выпускался отдельными изданиями. Дважды эта «сказка для чтения и для представления» была издана с рисунками великолепного художника детской книжки Ю. Васнецова. Его большие, состоящие из многих десятков рисунков сюиты — и первый, двухцветный, несколько мрачноватый вариант (Детгиз, 1947), и иллюстрации многокрасочного издания (Детгиз, 1950) — решены изобретательно и часто забавно.



А. Каневский. Плакат. Изогиз, 1964

Каневский, делавший свои рисунки для большого сборника произведений Маршака «Сказки, песни, загадки» (Детгиз, 1953), располагал значительно меньшими возможностями. В его сюите всего 15 рисунков, выполненных с редкой артистичностью. Эти перовые рисунки хочется разглядывать снова и снова. Многие из них просто очень красивы.

Немногословно, но ярко передана здесь атмосфера заскорузлого мещанского быта. Его обстановка с неизбежными вазочками и рамочками, всякие складочки, оборочки и бантики костюмов, так же как повадки ограниченных, себялюбивых мещан — Кошки и ее приятелей, остро подмечены художником. Все они полны тупого самодовольства, но выражено оно у каждого из них по-своему. Очень живо характеризованы их движения — барственные и вкрадчивые у вальяжной Кошки, тяжелые, неуклюжие у расплывшейся Свиньи, угловатые у худого, сутулого Козла... Именно движению, жесту принадлежит большая роль в формировании образов. Это наглядно видно, например, в рисунке на развороте, изображающем бал в кошкином доме, или при сравнении жеста Кошки, встречающей гостей, играющей на пианино, плачущей, просящей приюта. Прежде всего жестом характеризуются и бедные племянники Кошки — головастые трогательные котята.

Все остро подмеченные и напридуманные детали иллюстраций «работают на характеристику». Здесь нет ни Петрушек, ни скоморохов, ни зайцев с балалайками, но иллюстрации безупречно театральны. Образы действующих лиц и вся обстановка тут значительно определеннее и ярче, а главное — цельнее и точнее. Ведь у Ю. Васнецова даже местом действия оказывается то город, то деревня. Содержательность и цельность рисунков Каневского очень помогают тем из читателей книжки, кто использует сказку для представления.

Художник, совсем не применяя здесь никаких орнаментальных мотивов, достиг большой декоративности иллюстраций. Они очень органично смотрятся на страницах сборника. Кроме упоминавшихся хочется назвать еще разворотный рисунок «Пожар», повторенный и на шмуцтитуле.

Странно, что до сих пор не нашлось издательства, которое поручило бы Каневскому иллюстрирование отдельного издания этой сказки. Об этом нельзя не пожалеть — ведь рисунки к «Кошкиному дому» стоят в ряду самых блестящих книжных работ художника.

К числу лучших работ Каневского относится и книжка «Вот какой рассеянный...» (Детгиз, 1956). Написанная Маршаком давно, она до этого больше десяти раз издавалась огромными тиражами с рисунками В. Конашевича, сделавшего несколько вариантов иллюстраций.

Иллюстрации Каневского отличаются от них эмоциональной окраской. Очень симпатичен здесь весь облик Рассеянного. Он вовсе не обладал этим качеством в рисунках Конашевича 1953 года, а сутулый старикашка первых его вариантов 1930 и 1939 годов был даже чем-то просто неприятен. Обаятельность незадачливого героя — очень важное преимущество иллюстраций Каневского.

Добродушный Рассеянный, все время попадающий впросак, возбуждает у окружающих вовсе не страх или насмешку, как это было в иллюстрациях Конашевича и О. Зотова (Детгиз, 1954), а сочувствие, желание помочь ему, выручить его. Бабушка выбегает под дождь с ботинком, который он забыл надеть. Ушедшего со сковородкой на голове Рассеянного догоняет все семейство, предлагая ему и шляпу, и зимнюю шапку... Каневский развивает тему взаимоотношений неудачливого героя с окружающими, введенную Конашевичем в варианте 1953 года.

Фантазия художника и здесь обогащает сюжет книжки. То в кармане пальто, то в портфеле Рассеянного оказывается котенок. Кроме узлов, чемоданов, зонтика, он берет в свою поездку клетку с птичкой и какую-то веточку в банке с водой. Его поведением поражены не только пассажиры трамвая и остолбеневший от удивления вагоновожатый, но и сам трамвай так удивился, что его токоприемная дуга соскочила с провода. Взяв носильщика, герой по рассеянности сам тащит весь свой багаж, и лукавый носильщик явно доволен, что ему досталось нести только собачку. Получилась очень радостная по цветовому решению книжка, с тепло и живо характеризованными персонажами, как будто выхваченными из жизни (буфетчик и буфетчица, дежурная на перроне, носильщик, уборщица, подметающая перрон, и прежде всего девочка и сам Рассеянный).

Следующие издания книжки вышли опять с рисунками Конашевича. В этом варианте иллюстраций (впервые изданном в 1953 году) форма рисунков строже, чем у Каневского, есть отдельные большие удачи (например, рисунок на обложке), но нет той большой человеческой теплоты, нет того ощущения радости жизни, какими наполнена эта книжка у Каневского.

* * *

На выставке были показаны две последние книжные работы художника — рисунки к сборникам С. Маршака «Сатирические стихи. Избранное» и В. Маяковского «Сатира». Обе эти работы несколько отличаются от его обычной манеры. Он ищет в них новые средства выразительности, расширяет репертуар своих изобразительных средств.

Первые рисунки к сатирическим стихам Маршака были показаны на выставке очень неполно. В этой сюите есть очень красивые листы, есть ряд блестящих удач, острых по замыслу решений, данных в скупой, активной и точной форме. Прежде всего, здесь хочется назвать едва ли не лучший в сюите, но не вошедший

в книгу, сделанный с подлинным артистизмом рисунок к «Надписи на ошейнике собаки, подаренной принцу Уэльскому».

Иллюстрации очень неравномерно распределены в книге и смотрятся в ней несравненно хуже, чем на выставке. Поставленные как заставки в верхний внешний угол, активные по цвету рисунки «не держатся» на странице и вытесняют с нее заголовки стихотворений. Особенно неудачно выглядят они на тех страницах, на которых размещено всего 4—5 стихотворных строк. Впечатление неорганизованности полосы усугубляется полужирной колонцифрой внизу, резко сдвинутой с центральной оси вправо. Размещение рисунков в углу страницы небольшого (в 1/32) формата потребовало чрезмерного уменьшения оригиналов, от которого рисунки очень пострадали.

Очень неполно, немногими рисунками была представлена на выставке и большая сюита цветных иллюстраций к выпущенному издательством «Художественная литература» сборнику стихов В. Маяковского «Сатира» (М., 1946).

Маяковский — автор очень трудный для иллюстратора. Недаром удач здесь до сих пор было так мало. Среди них вспоминается и сделанный еще до войны рисунок Каневского к стихотворению «Прозаседавшиеся» (1936). И в этой сюите свою сложную задачу художник решает в целом успешно. Новые рисунки часто плотнее по цвету, лаконичнее прежних его работ. Оставаясь самим собой, отнюдь не подражая рисункам поэта, Каневский искал и нашел здесь в чем-то новую для себя, активную изобразительную форму, родственную искусству Маяковского.

Произведения, вошедшие в сборник, очень разнообразны и по темам, и по степени трудности для иллюстратора. В некоторых из них значительное место занимает повествование, позволяя строить иллюстрации на воспроизведении его эпизодов. В других (и таких в сборнике большинство) элементы рассказа вовсе отсутствуют, и, чтобы проиллюстрировать их, нужно обладать редкой изобретательностью, какой отличается Каневский.

Разнохарактерность состава сборника, естественно, сказалась и на иллюстрациях. Однако разнообразие и в подходе к иллюстрированию отдельных стихотворений, и в степени проработанности образов, и, наконец, в эмоциональной окрашенности рисунков — от добродушно-шутливой (концовка к «Прозаседавшимся»— солнцеликий поэт, мечтающий на рассвете об искоренении всех заседаний) до остро саркастической и даже трагической (вороны летят от людоедствующих с голоду деревень — стихотворение «Сволочи!») не разрушает художественного единства сюиты иллюстраций.

В ней немало таких характерных для Каневского остроумных находок, развивающих темы стихотворений Маяковского. Еще с первого варианта рисунка к «Прозаседавшимся» всем памятна прокуренная одурь нескончаемого заседания и распавшийся надвое докладчик, верхней своей половиной что-то еще докладывающий, а нижней — уже устремившийся на новое заседание. Теперь на соседней странице появился такой же располовиненный опоздавший участник заседания, со всех ног (и рук!) поспевающий на него, в то время как из его нутра вылетают листы переписки. А в рисунке на следующей за этим разворотом странице вихрь таких листов заполнил коридор и кабинеты учреждения. На полосном рисунке к стихотворению о мелкотемье юмористов лысый пузатый «сатирик» сосредоточенно целится огромным пером, как острогой... в маленькую рыбешку, плавающую в аквариуме. В трех последовательных рисунках Столп слушает выступление, читает газетную статью и рассматривает карикатуру на себя, а его неприятие критики разрастается от сдержанного недовольства на собрании до свирепой ярости у себя в кабинете.

Годы, в которые писал Маяковский, стали уже историей, и во многих рисунках Каневский очень точно передает «приметы времени».

Хорошо использован цвет. Глухие заливки и тоновые решения сопоставляются так, что единство композиции ничуть не нарушается.

В упрек художнику хочется поставить ощущение необязательности некоторых повторов. Довольно однообразен облик капиталистов — в нескольких рисунках их лица настойчиво уподобляются свиным рылам. После прекрасной полосной иллюстрации с хулиганами, от ора которых разлетелось фонарное стекло, не ощущается необходимости рисунка на следующей странице, также изображающего орущего хулигана с гармоникой. Впрочем, здесь, может быть, надо адресоваться к макету. Если рисунки поменять местами, то на одном развороте с лектором фигура гармониста смотрелась бы неплохо, а следующий за ним полосный рисунок развивал бы тему. Во всяком случае повтор чувствовался бы гораздо меньше.

Книжка издана щедро. Некоторые листы печатались в шесть красок. В иных рисунках почти факсимильно переданы колебания плотности и затеки акварели. Оформление Д. Мухина современно и вместе с тем родственно облику прижизненных изданий Маяковского.

К сожалению, в макете кроме частных просчетов есть и очень существенный общий — рисунки очень неравномерно распределены в книге. Из 40 стихотворений к 12 дано 39 рисунков, а 28 вовсе лишены иллюстраций. Поэтому за несколькими разворотами с цветными рисунками следует иногда несколько, а иногда десятки глухих страниц. Другим недочетом являются колебания, невыдержанность тона отдельных красок (красной, серой) в разных местах книги. Неритмичность размещения иллюстраций и неустойчивость цвета красок очень снизила художественное качество издания, которое, не будь этих недостатков, могло бы стать просто отличным.

* * *

В залах выставки было совсем немного новых, не печатавшихся прежде работ Каневского. Но выставка впервые показала его творчество так широко и была очень интересна даже для тех, кто хорошо знал его. Она полнее раскрыла его яркое своеобразие и позволила глубже оценить значение и творческую силу художника на редкость артистичного, жизнелюбивого и щедрого таланта.

А. Девишев

4.

ИЗ ИСТОРИИ КНИГИ

А. КАМЕНСКИЙ

ИЛЛЮСТРАЦИИ В. А. СЕРОВА К КРЫЛОВСКИМ БАСНЯМ

Долгие годы иллюстрации В. А. Серова к крыловским басням упоминались историками творчества мастера лишь мимоходом, иногда только в примечаниях. На эти работы указывали как на любопытный пример редкостного постоянства интереса художника к одной и той же теме и образец упрямых поисков ясности образного языка [1].

Внешне очень скромные, лишенные броскости и бьющей в глаза оригинальности, рисунки крыловской серии прошли почти незамеченными в годы их создания и до сих пор остаются в тени, заслоненные в памяти зрителей и критиков многочисленными шедеврами художника.

Давно пора исправить эту несправедливость. Ведь, как очень верно заметил И. Грабарь, «рисунки к басням Крылова — одно из немногих подлинно великих созданий, которые, хотя и отталкиваются от литературного наследия гениального писателя, в то же время имеют совершенно самостоятельное значение. По богат-

---

[1] В 50—60-х годах положение несколько изменилось. Особенно важную роль в популяризации серовской работы над иллюстрациями к басням И. А. Крылова сыграло великолепное издание «Валентин Александрович Серов. Рисунки к басням И. А. Крылова». М.—Л., «Искусство», 1951. Составитель и автор краткой вступительной заметки Д. В. Горлов.

В книге Игоря Грабаря «Серов-рисовальщик» (М., Акад. художеств СССР, 1961) «Басням» посвящена отдельная, хотя и краткая глава (стр. 37—43). Ряд интересных деталей работы В. А. Серова над «Баснями» сообщается в «Воспоминаниях о Валентине Александровиче Серове» Н. Я. Симонович-Ефимовой (Л., «Художник РСФСР», 1934, стр. 45—49).

Впрочем, в общих очерках творчества В. А. Серова «Басни» по-прежнему вспоминают между делом, буквально одной-двумя фразами (см., например, кн.: Д. Сарабьянов. Валентин Серов. М., «Знание», 1961, стр. 29 или Г. Арбузов. Серов. Л.—М., «Искусство», 1960, стр. 51).



В. Серов. Иллюстрация. И. Крылов. «Лев состарившийся». ГТГ

ству содержания, остроте наблюдения, сверкающему юмору они адекватны крыловским басням»[1].

Бесспорно, и для истории книжной иллюстрации, и для истории искусства в целом серовский цикл рисунков на темы басен И. А. Крылова — произведение классической значимости и совершенства. Толчком к их созданию было предложение А. И. Мамонтова оформить новое издание басен Крылова. Однако издание не состоялось (были напечатаны, причем в полиграфическом отношении неудачно, лишь два рисунка серии).

Тогда, по свидетельству И. Грабаря, Серов «твердо решил рисовать не для издания, а просто для себя, „для души“»[2].

Это произошло в 1895 году, и с тех пор вплоть до конца жизни художник неоднократно принимался за эти иллюстрации. Временами он надолго их забрасывает, но снова и снова возвращается к своему увлечению и не спеша, с бесконечным количеством вариаций переиначивает и отделывает старую работу. Наконец, летом 1911 года, за несколько месяцев до смерти, Серов снова взялся за крыловский цикл, предполагая выпустить рисунки отдельным изданием.

Известно, что Серов с самого раннего детства и на протяжении буквально всей жизни питал пристрастие к «зверописи». В десятках его картин встречаются изо-

---

[1] И. Грабарь. Серов-рисовальщик, стр. 43.
[2] И. Грабарь. Серов. М., Изд. Кнебель, 1913, стр. 253.

бражения лошадей, коров, собак, а в альбомах художника — многие сотни анималистических рисунков.

Несомненно, большой, долголетний опыт изображения зверей весьма пригодился Серову в его работе над иллюстрациями к басням Крылова.

В переписке Серова сохранилось с виду совсем незначительное упоминание о работе над «Баснями», датируемое июлем 1911 года: «Вот уже недели три как сижу у себя у моря и погоды не жду, ибо жарче кажется не бывает, но у нас весьма сносно — всегда бриз с моря. Пока что рисую басни Крылова»[1].

Эта коротенькая заметка повествует о характере обстановки, в которой Серов делал свои «Басни»: он рисовал их «пока что», в дни вольного времяпровождения, размышлений и созерцательности. И, работая в такие дни, Серов оперировал только теми художественными средствами, которые окончательно принялись, отстоялись, стали основой манеры, почерком мастера.

* *

Для начала несколько слов об иллюстрационных опытах художника, которые предшествовали его работе над крыловским циклом.

Первые из них — иллюстрации к Лермонтову — мало удачны. Они имитируют манеру Врубеля, но совсем лишены драгоценного качества врубелевского таланта — органичности его фантастики. Интереснее две акварели, выполненные в 1896 году для издания А. И. Мамонтова «Картины русской природы и быта», — «Езда на оленях» и «Мальчик с возом».

В первой из них Серову особенно удался бег оленей, который придает подлинную живость акварели. Тот же мотив движения, только уже затрудненного, медленного, составляет основу «Мальчика с возом», навеянного мотивами некрасовского «мужичка с ноготок».

Но лучшей из иллюстративных работ середины 90-х годов был диптих «Ворона и Канарейка» к рассказу Мамина-Сибиряка. Это, собственно, и не иллюстрация, а самостоятельная драматическая поэма. Для нее Серов находит совсем новые, не встречавшиеся еще в его творчестве изобразительные средства, прямо примыкающие по своему характеру к будущим графическим находкам в «Баснях». Здесь Серов отказывается от описательного повествования, свойственного его предыдущим иллюстрациям, прибегает к образным гиперболам, к острой символической выразительности контрастно сопоставляемых силуэтов.

Чистота и цельность графического мастерства в иллюстративных рисунках была обретена Серовым лишь в работе над «Баснями». Но она пришла к нему не сразу. Стиль «Басен» вырабатывался постепенно, изменяясь от рисунка к рисунку.

Крыловская серия была начата гуашным рисунком к «Свинье под Дубом». Он примыкает к обычному типу современной мастеру книжной иллюстрации. В ней еще нет ни приближения к ясной простоте басенного языка, ни каких бы то ни было графических новшеств. Гуашь очень цветиста по колориту, общая задача декоративна. Здесь гораздо больше увлечения пышной листвой дерева и эффектом осеннего заката, чем собственно басней.

Серов сам был неудовлетворен этим эскизом и не использовал его в дальнейшем. Однако мастер оставался еще некоторое время во власти декоративных тенденций русской графики конца века. Это особенно чувствуется в иллюстрациях к «Бритвам». Правда, здесь Серов пытается приблизиться к басенному оригиналу.

---

[1] Письмо адресовано И. Остроухову. — В кн.: «Переписка В. А. Серова 1865—1884 года». М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 267—268.

Он отказывается от акварельно-гуашной техники, в которой выполнена «Свинья под Дубом», справедливо решив, что средства рисунка ближе к важнейшим приемам басенного жанра, его лаконизму, афористичности.

Но в «Бритвах» воспроизводится не столько сама басня, сколько воображаемая и стилизованная обстановка ее создания. Серов совмещает в иллюстрации изображение героя басни, мучающего себя тупыми бритвами из опасения порезаться острыми, и самого Крылова, наблюдающего за неразумным щеголем и уже обдумывающего свое будущее произведение. Художник попытался окружить действие типичным интерьером 20-х годов прошлого столетия. Получилось сложное жанровое повествование, отягощенное бесконечными деталями стилизованной обстановки. Истолкование сюжета и техника оказались непригодными для графической интерпретации духа крыловских басен с их рассудительным спокойствием и немногословностью.

Поэтому Серов пытается в дальнейших рисунках приблизиться не к внешнему напоминанию об авторе басен, а к смыслу его творчества.

Это удается не сразу. В «Трех Мужиках» действие переносится в простую деревенскую избу и захватывает самую кульминацию сюжета: хитрый мужик, впутав двух своих сотоварищей в спор, тем временем уплетает за троих. Но хотя внешнего описания, разного рода деталей здесь уже меньше по сравнению с «Бритвами», все же рисунок еще слишком «многословен».

Постепенно отделываясь от повествовательных длиннот и добиваясь собранного единства действия, Серов в своей следующей иллюстрации к басне «Волк на псарне» ограничивается изображением лишь сюжетной завязки басни: старый крестьянин и его соседи застают среди ночи волка в амбаре. Смотря на рисунок,



В. Серов. Иллюстрация. И. Крылов. «Бритвы». ГТГ





В. Серов. Иллюстрация. И. Крылов. «Волк на псарне». ГТГ

зритель ясно представляет себе картину события, положенного в основу изложения. Беспомощность виновника происшествия, уверенный вид хозяина, рвущиеся в бешенстве собаки и, наконец, громоздящиеся сзади фигуры — все это очень убедительно воссоздает атмосферу ночного переполоха, о котором рассказано в первых строчках басни. Рисунок гораздо резче и обобщеннее, чем в «Бритвах». Он силуэтен по конструкции, с беглой линейной штриховкой внутри основного силуэта. Причем, например, дрожащая линия спины волка, так метко передающая его смертельный испуг, — это уже чисто графическая находка: психологическая характерность достигается здесь образной выразительностью линий.

Первый этап работы над крыловской серией завершается иллюстрацией к басне «Скупой». В ней Серов добился желанной лаконичности и напряженной собранности действия. Полностью исчез прием обстоятельного описания деталей и обстановки. Прислоненный к стене пустой комнаты сундук и как бы вросшее в него тело скупца — вот все, что входит в композицию.

Правда, этот скупой непохож на героев крыловской басни. Страшный образ человека, обезумевшего в своей бессмысленной и тупой алчности, не напоминает ни прямо ни косвенно простодушно-разумные крыловские типы. Но простота и четкость образного языка выработались под прямым воздействием басен с их немногословностью, здравой логикой и рельефной зримостью действия.

Итак, к концу первого этапа работы над циклом Серов преодолел поверхностную стилизацию, детальность описания и добился концентрированной выразительности образа. Но в первых рисунках мастер шел от задачи воплощения прямых или опосредствованных литературно-описательных ассоциаций.

Поэтому, рисуночные по технике, эти иллюстрации еще картинны и живописны. Их композиция сложна, иногда запутанна. Рисунок по преимуществу подчиненный, он очерчивает фигуры и предметы и лишь в редких случаях обретает эстетическую самостоятельность (как в «Волке на псарне»). В дальнейших работах происходит высвобождение рисунка и поиски графической аналогии басенному жанру.

Содержание первых иллюстраций могло быть понято только тем зрителем, который предварительно прочел басни.

В «Скупом» Серов добился самостоятельной образной значимости рисунка, но достиг этого ценой отдаления от крыловского оригинала.

Теперь предстояло, сохраняя творческую самостоятельность, вернуться к образному параллелизму с баснями. Это потребовало компактности действия и единого образного центра, свойственных и специфике басенной фабулы, и особенностям графики.

Стремясь сочетать эти качества в своих иллюстрациях, Серов переходит от рисунков по воображению к рисункам, основанным на изучении натуры. В натуре мастер выискивает какую-нибудь примечательную особенность, которую можно было бы «обыграть» до степени типической характерности, выражающей основной образный смысл произведения.

Именно так делается иллюстрация к басне «Дуб и Трость». Очень показательна история ее создания. Сначала художник совершает бесконечное количество зари-



В. Серов. Иллюстрация. И. Крылов. «Лиса». ГТГ

совок дуба, всматриваясь в особенности его обличия, исследуя их. Наконец в одном из набросков найден примечательный мотив — это всего лишь изгиб ветки, отягощенной множеством ответвлений. Но в этом изгибе художник провидит образ своего будущего произведения. В самой иллюстрации уже все дерево изгибается, как ветка в эскизе, но с гораздо большей силой и напряжением.

Рисунок к «Дубу и Трости» особо значителен тем, что это первая работа цикла, которая в полном смысле слова может быть названа графической. Все предыдущие иллюстрации скорее представляли собой нарисованные картины. Рисунок же к «Дубу и Трости» почти целиком построен на сложной игре линии, и лишь два-три светотеневых пятна еще напоминают об акварельной манере.

Но образный смысл рисунка остался по-прежнему далеким от Крылова. Гордый, одинокий великан, изнемогающий в непосильной борьбе с миром чуждых сил, — это романтический символ, который чужд стилю и характеру крыловских басен.

В дальнейшем Серов не прибегает более к возвышенному пафосу, вообще-то мало свойственному его творчеству.

Он ищет того, что проще, естественней, спокойней. Он возвращается к «зверописи» — почти все последующие рисунки изображают животных.

В иллюстрации к басне «Лисица и Виноград» Серов обобщает свои многолетние наблюдения за повадками и характером животного[1], наделяя его типическими свойствами басенно-сказочной традиции. В том, как стоит лиса, задрав мордочку, опираясь лапкой на ствол и распушив хвост, читается вся сюжетная коллизия: видит око, да зуб неймет. Но особую выразительность фигуре лисы придает грациозный изгиб ее тела, обрисованный одной линией. Это линия-характер, и ее особенно упорно и тщательно добивался Серов в предшествовавших иллюстрации вариантах.

По своей графической манере иллюстрация «Кот и Повар» примыкает к рассмотренному рисунку, отличаясь от него только более тонкой и отрывистой линией. Здесь также все построено на пластике позы, жеста и выразительности силуэта главной фигуры. Однако, изображая в этой иллюстрации человека, художник продолжает говорить языком «зверописи» — он наделяет Повара ужимкой зверя. Но то, что естественно и характерно для животного, деформирует человеческое обличье, окарикатуривая его. Карикатурность же в прямом смысле слова не свойственна басне, основанной на переносе понятий и внутренней естественности фантастического действия. И поэтому если в «Лисице и Винограде» крыловское начало ощущалось ясно, то здесь оно опять пропадает.

Аналогии с басенным языком мешает также тонкая, построенная на полунамеках линия. Четкой определенности поступков и лексикона крыловских героев должна была соответствовать столь же ясная и определенная линия в рисунке.

Начиная с иллюстрации к басне «Пустынник и Медведь», Серов не употребляет больше воздушную, легкую линию. Его рисунок приобретает весомость и завершенность. Это отнюдь не упрощает образа, но очень приближает его к духу крыловского типажа. Медведь преисполнен неуклюжей грации, тяжеловесной галантности. С сердечной лаской смотрит он на спящего Пустынника, ища повода услужить своему другу. И зритель не сомневается в том, что эта услуга будет поистине медвежьей.

Фабула «Пустынника и Медведя» построена на противопоставлении традиционного типа и оригинальной ситуации: вошедшая в поговорку тупая неповоротливость Медведя призвана на службу, требующую нежной обходительности.

---

[1] Этой иллюстрации предшествовало множество зарисовок «на лисьи темы», а также несколько рисунков к басням, в которых участвует и Лиса («Волк и Лиса», «Лиса» и т. д.).



В. Серов. Иллюстрация И. Крылов. «Пустынник и Медведь». ГТГ

Эта двойственность воплощена в рисунке благодаря тонко продуманному дуэту чисто графических средств: изящному линейному сулуэту, единым очерком охватывающему всю фигуру, противостоит грубый путаный штрих, подчеркивающий и выделяющий мешковатость и тяжеловесность медвежьей туши.

Если бы Серов ограничился изображением Медведя, то этот рисунок был бы одним из лучших в серии. Но художник еще отдает дань традициям подробной описательности и без нужды наносит на лист различные детали окружения. Эти детали загружают иллюстрацию, мешая цельности впечатления.

В последующих вещах Серов чаще всего ограничивается лишь намеком на место действия.

Впервые это было сделано в иллюстрации к басне «Мор Зверей», где несколькими штрихами намечен далекий горизонт и пустынная, голая земля, на которой живут звери, попавшие в беду.

Композиционная основа рисунка — круг, по которому расположены фигуры животных. Такая сценическая площадка придает рисунку четкую обозримость. В расположении фигур амфитеатром таится также некоторая торжественность, намекающая на особую значимость происходящего: изображена не обыденная сценка, но народное собрание государства зверей, посвященное выяснению причины и виновника всеобщего бедствия. Наконец, в композиции читается сюжетная развязка — виной всему Бык, поставленный в некотором отдалении от остальных зверей, так сказать, «на обсуждение». Серов — мастер «зверописи» — развернулся в этой иллюстрации в полную силу. Он создал своего рода «групповой портрет» зверей. Каждое из животных наделено особой, наиболее метко характеризующей его сущность чертой: лев величаво внимает, сфинксообразная львица



В. Серов. Иллюстрация. И. Крылов. «Мор Зверей». ГТГ

застыла в непроницаемом равнодушии, волк воет от злости, ораторствующая лиса льстиво изогнулась. Наконец, сам бык — воплощение безнадежной тупости.

На примере этого рисунка можно заключить, что, рисуя зверей, Серов не был только анималистом. Он пользуется звериным обличьем как удобной формой для создания обобщенных портретов человеческих типов и характеров.

Генрих Гейне рассказывает в одной из статей своих «Салонов», что он учился французскому языку по Лафонтену и, приехав в Париж, долгое время слышал в звуках французской речи голоса зверей: «. . . мне казалось, что я слышу знакомые голоса животных. Со мной говорили то лев, то волк, то ягненок, то журавль». Перевернув это сравнение, можно сказать, что, входя в звериный мир серовских «Басен», мы продолжаем слышать человеческие голоса, видеть «знакомые все лица» — льстецов, тупиц, ротозеев, скептиков.

Но вернемся к «Мору Зверей». Подобно тому как композиция этой иллюстрации по сравнению с предыдущими более компактна и собрана, рисунок здесь эволюционирует к обобщенности и лаконизму. Художника прежде всего интересует линейный силуэт. В этом особенно убеждает эскиз к «Мору Зверей», построенный исключительно на силуэте. Линия высвобождается, она приобретает декоративную выразительность — недаром бык «Мора Зверей» словно бы предваряет быка из «Похищения Европы».

Но нигде и ни в чем рисунок не становится только декоративным узором. Он остается формой выражения реалистической темы, образной мысли. Графическая интерпретация литературного стиля басен требовала создания художественного языка, сочетающего в себе символику и внешнюю достоверность. В поисках такого

языка Серов вполне закономерно приходит к максимальному упрощению рисуночных средств.

Последняя и наиболее совершенная из иллюстраций, выполненных во второй половине 90-х годов, — «Лев в старости». В ней отчеканились стилистические находки мастера. Выразительность и простота рисунка доведены здесь до степени графического афоризма. Серов отбрасывает даже крайне скудную и схематично показанную пейзажную обстановку, которая есть в подготовительных вариантах. Несколько коротеньких полосок указывают границы почвы — и это все, что осталось от деталей окружения. Лаконичная линия полностью заменила штрих. Она не обрисовывает формы, а показывает их, в живом динамическом ритме охватывая общие контуры. Свобода и самостоятельная выразительность линии не поглощается образной задачей и не отрывается от нее. И то и другое — равноценные и взаимосвязанные элементы общего художественного целого.

Образный смысл иллюстрации исходит из басенного принципа контрастного диалога. Издыхающий лев великолепен и в свой предсмертный час. Это страдающий герой, предельно измученный и физически и морально. Но он с рыцарской стойкостью переносит мучения и лишь воздевает глаза к небу, моля о скорой кончине. Осел же безобразен и в своем злорадном торжестве. У него обшарпанный, замызганный вид. Во всей его позе сквозит трусливая нерешительность. Рабская душа, он боится своего бывшего господина, даже умирающего. И все же по подлости своей натуры он не может отказать себе в удовольствии лягнуть того, кому вчера еще поклонялся. Так читается рисунок. В нем художник говорит языком реалистической символики, свойственной и басенному оригиналу. Но серовское произведение глубже и значительнее крыловского прототипа. Мягкая усмешка баснописца сменилась здесь горьким сарказмом.

Сделав «Льва в старости», Серов надолго прервал работу над циклом. Лишь летом 1911 года он вплотную возвращается к нему и создает сюиту из 12 иллюстраций [1]. Часто указывается, что «стиль иллюстраций изменялся в связи с изменением общего стиля художника»[2]. Но полного параллелизма тут не было. Крыловская серия выполнена (в основном) в два приема — между 1895 и 1898 годами и в 1911 году. Из предыдущего изложения ясно, что работа над «Баснями» во второй половине 90-х годов обладала самостоятельной внутренней эволюцией. Сравнение же сюиты 1911 года с серией «Басен», сделанных в 90-х годах, показывает, что, возвратившись в конце жизни к работе над крыловским циклом, Серов шел прежде всего от тех художественных результатов, которых он достиг в последних иллюстрациях серии 90-х годов.

Иллюстрации сюиты 1911 года выполнены одновременно, в течение трех летних месяцев. Поэтому эти вещи стилистически однотипны, что позволяет рассматривать их не в исторической последовательности, как это было сделано с рисунками 90-х годов, а сообща.

Установим прежде всего, каким образом художник шел от замысла и набросков к окончательному варианту.

Пожалуй, никакая иная часть наследия Серова не демонстрирует с такой обнаженностью рационалистическую подоснову его мастерства. В истории создания

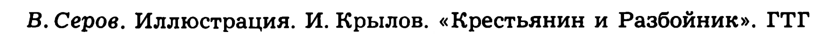
---

[1] «Обоз», «Ворона и Лисица», «Мельник», «Волк и Журавль», «Тришкин кафтан», «Квартет», «Крестьянин и Разбойник», «Ворона», «Лев и Волк», «Осел и Мужик», «Мартышка и Очки», «Щука». Как сообщает И. Грабарь, художник предполагал выпустить их отдельным изданием, которое должно было называться «Двенадцать рисунков В. Серова на басни И. А. Крылова» и состоять из 12 рисунков крупного размера, предназначенных для воспроизведения в величину оригиналов фототипическим способом, обеспечивающим факсимиле передачи (И. Грабарь. Серов-рисовальщик, стр. 39).

[2] А. Бакушинский. Наследие Серова. — «Искусство», 1934, № 3, стр. 110.



В. Серов. Иллюстрация. И. Крылов. «Волк и Журавль». ГТГ



В. Серов. Иллюстрация. И. Крылов. «Крестьянин и Разбойник». ГТГ



«Басен» с особой силой проявилась критико-аналитическая сторона его художественного мышления. Серов создавал свои иллюстрации, обобщая колоссальную предварительную работу. Это тем более показательно, что Серов делал «Басни» на отдыхе, не подгоняемый необходимостью выполнить заказ к определенному сроку. Изучение живой натуры лежало в основе работы над рисунками. Об этом свидетельствуют воспоминания близких и родных художника. Так, В. О. Дервиз рассказывает: «Многие эпизоды из басен, по его словам, он не мог себе представить иначе, чем в обстановке наших мест, и потому много рисовал с натуры, бродя по имению и окрестностям, заставляя позировать и родных, и рабочих, и крестьян: ездил искать подходящих кочек для басни „Волк и Журавль", долго искал в лугах тощую крестьянскую коровенку для басни „Крестьянин и Разбойник", наконец, определенную ель, на которой он всегда представлял сидящей ворону в басне „Ворона и Лисица", он рисовал, взобравшись на высокую лестницу, чтобы быть на уровне предполагаемой вороны»[1].

Н. Я. Симонович-Ефимова вспоминает, что Серов, создавая композицию по басне «Ворона и Лисица», «залез сам на высокую ветку той гигантской пышной ели, которая росла у дороги около прудов в Домотканове. Он рисовал с этой „вороньей точки зрения".

Для Крестьянина в басне „Крестьянин и Разбойник" ему позировал для этюдов мужичок из деревни Захеево — худенький, легкий, очень добродушный старичок Василий.

Для Разбойника Валентин Александрович... попросил позировать Ивана Семеновича Ефимова, причем поставил его в крапиву босого...»[2]

К этому еще следует добавить огромный опыт наблюдений Серова за зверями на свободе и в неволе. Посещение зоологических садов было одним из его постоянных и любимейших занятий. Еще в 1885 году, собираясь ехать в Амстердам, Серов писал своей невесте: «В Амстердаме мне готовится еще одно и весьма для меня большое удовольствие: там прекраснейший (второй после Лондонского) зоологический сад — это меня, представь, почти столько же радует, как и чудные картины в галереях»[3].

Прежде чем приступить к эскизам мизансцен, Серов множество раз делает наброски фигур и предметов, участвующих в иллюстрации.

Так поступает он, например, в подготовительных штудиях к «Крестьянину и Разбойнику».

Фигура Разбойника сначала намечается в общих чертах, приблизительно в той позе, которую она займет в рисунке. Затем поза уточняется, более тщательно прорабатывается силуэт. Далее художник прорисовывает складки одежды внутри общего силуэта. Наконец, отдельно прорабатывается жест Разбойника, держащего в руке пустой подойник, с тем чтобы придать этому жесту соответствующее замыслу положение и выразительность.

Сходным образом велась работа над басней «Мартышка и Очки». Целый альбом изрисовал Серов, изображая обезьянью фигуру в различных поворотах. Сначала он рисует безотносительно к будущему произведению, изучая повадки и характерные особенности животного. Затем появляются наброски позы. Далее Мартышка изображается в различных движениях и, наконец, отыскивается жест и положение, которые кажутся художнику наиболее подходящими к образной задаче. Столь же тщательно работает Серов над выражением лица Мартышки.

---

[1] Цит. по кн.: Наталия Соколова. В. А. Серов. Л., ЛОСХ, 1935, стр. 66—67.

[2] Н. Я. Симонович-Ефимова. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове, стр. 46—47.

[3] Цит. по кн.: Переписка В. А. Серова, стр. 89.

Лишь после бесконечных этюдов такого рода мастер переходит к построению мизансцены.

Подготовляя того же «Крестьянина и Разбойника», художник прежде всего сопоставляет на плоскости различные фигуры, участвующие в иллюстрации. За этим следует общий схематический набросок композиции. В нем лишь намечен общий вид рисунка: расставлены и сопоставлены фигуры, выяснены пропорции, намечены детали обстановки. В следующем эскизе схема начинает оживать, обрастать плотью. Крепнет рисунок, проясняется выражение фигур, убраны лишние детали и штрихи. И, наконец, в окончательном варианте иллюстрации Серов оставляет на листе только самое необходимое. Он придал четкую определенность рисунку, укрепил композицию купой листьев в верхнем левом углу листа, отчеканил силуэты.

От варианта к варианту изменяется и образ. В первом эскизе намечены обстановка и участники действия, но его смысл еще неясен; во втором — лицо Разбойника приобрело мимику, уточнена сценическая выразительность жестов, выясняется содержание диалога Разбойника и его жертвы.

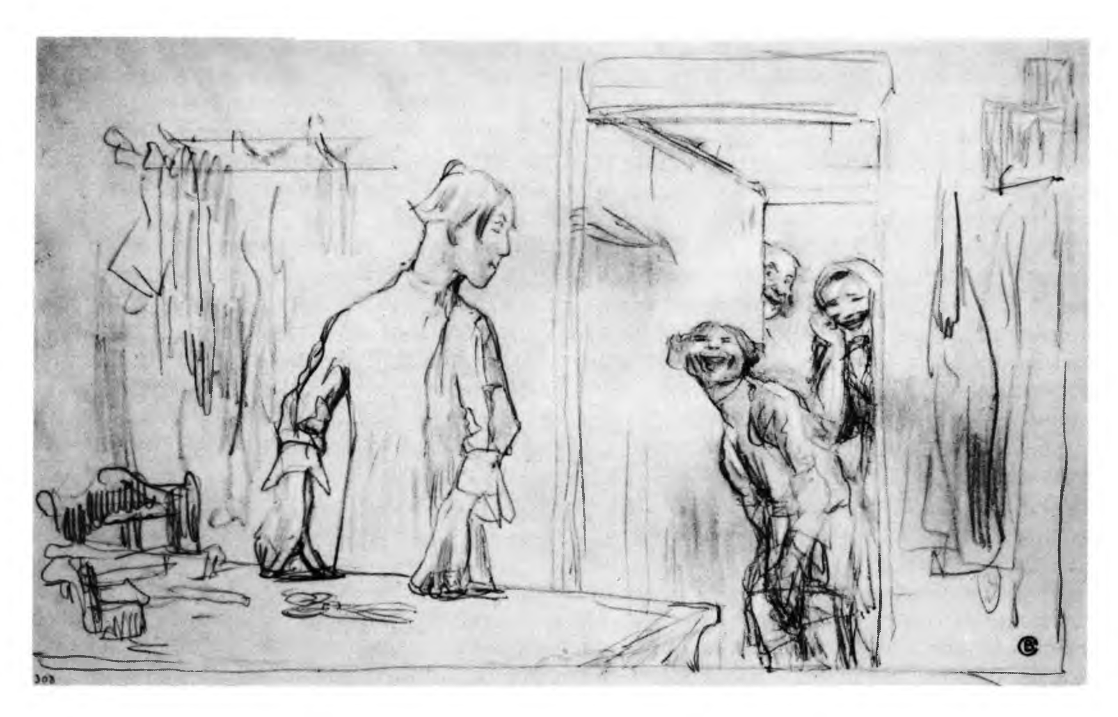
Наконец, в самой иллюстрации зритель легко может прочесть изображенное. Разбойника, этого здоровенного, тупого детину с воловьей шеей, вдруг обуял порыв благородства: он оставляет себе отобранную корову, но — так уж и быть — отдает Крестьянину пустой подойник.

Рассказ построен на игре жестов. Главный из них — протянутая рука Разбойника, отдающего пустой подойник, — найден еще в этюдах. Жест Крестьянина, в горестном недоумении разводящего руками, найден во втором эскизе, и только



В. Серов. Иллюстрация. И. Крылов. «Мартышка и Очки». ГТГ





В. Серов. Иллюстрация. И. Крылов. «Тришкин кафтан». ГТГ

жалобный вид коровы, робко прижимающейся к новому хозяину, появился уже в окончательном варианте.

Итак, создавая свои «Басни», Серов постепенно, с упорной взыскательностью добивается и наибольшей выразительности образной композиции, и исчерпывающей точности рисунка. Для этого он придумал особый метод работы над иллюстрацией. И. Грабарь так описывает этот метод: «Старых рисунков он [Серов] не уничтожал, а накладывал на них чистый лист довольно тонкой французской бумаги и, имея под ним прежний контур, смело проходил по нему карандашом, подчеркивая главное и опуская второстепенное»[1].

Разительный пример такого «опускания второстепенного и подчеркивания главного» может дать сравнение одного из предварительных и окончательного варианта иллюстрации к «Тришкиному кафтану»[2]. Они не отличаются принципиально ни по конструкции сцены, ни по образной схеме. Но в окончательном варианте каждый предмет получил ясные очертания, беглый штрих сменился четкой линией, досказано все недоговоренное в эскизе. Доработано и выражение лиц: флегматичное равнодушие самого Тришки стало бесконечно тупым. Выглядывающий в дверь парень, поначалу хихикавший, теперь хохочет во все горло.

---

[1] И. Грабарь. Серов-рисовальщик, стр. 254.

[2] Собственно, этих «окончательных» вариантов два, и оба они, пожалуй, равноценны. И. Грабарь пишет: «Отбирая после смерти Валентина Александровича, по просьбе Ольги Федоровны, рисунки для графического собрания Третьяковской галереи, я из всех вариантов намечал для приобретения наиболее совершенные, имевшие авторское признание окончательной редакции. Два последних рисунка настолько близки, что принятие любого из них за лучший было в сущности условным». И. Грабарь. Серов-рисовальщик, стр. 42. В тексте этой статьи идет речь именно о том, окончательном варианте, который И. Грабарь отобрал для ГТГ.

Стоящая за ним молодка уже не просто смеется, а плачет от смеха. И, наконец, лицо последнего персонажа для разнообразия дано испуганно-недоумевающим.

Но зачастую Серов не удовлетворялся и вполне законченным произведением. Сохранилось шесть вариантов иллюстрации к «Волку и Журавлю», и каждый из них вполне самостоятелен и закончен. Во всех шести вариантах Серов оперирует готовыми, сложившимися образами, аналогичными по своей графической схеме, и психологическому характеру.

Художник ищет лишь наиболее выразительного сопоставления фигур на плоскости, завершенности линейного контура, четкости зрительного восприятия. Для этого он пробует различные техники (карандаш, перо, тушь, офорт) как по отдельности, так и в сочетании, меняет фигуры местами, передвигает композицию по плоскости листа, видоизменяет пейзажный фон. Самый удачный вариант, отобранный художником для издания, обладает наибольшей лаконичностью композиции и линии, красотой силуэта и символической обобщенностью характеров.

Бóльшая часть крыловского цикла, в особенности сюита 1911 года, сделана рукой графика.

Нет нужды доказывать, что принципы формального мастерства в этом цикле весьма далеки от традиций академического рисования контуром с моделированной светотенью внутри.

Еще в 90-х годах Серов отошел от репинской манеры с ее живописно-размашистым штрихом-мазком. Гораздо сильнее чувствуется в «Баснях» влияние Чистякова, его рационализма и аналитической пытливости, его требований обобщенности линии и ясного понимания конструктивного смысла изображаемого. Но Серов далеко ушел и от своего академического наставника. Он мыслит силуэтами. Даже наиболее «картинная» из иллюстраций сюиты 1911 года — «Обоз» — прежде всего продумана и прорисована как силуэт в подготовительном эскизе и лишь в окончательном варианте обрастает деталями и дополнительными штрихами. Но и здесь весь рисунок — и его композиция, и его образ — держится на основном силуэте. В процессе работы мастер отвергает все, что навеяно живописными реминисценциями. В эскизе к иллюстрации «Мартышка и Очки» рисунок был построен на различной светосиле штриха, размашистого и нестройного. В окончательном варианте живописные пятна и неряшливость почерка полностью исчезают, и целиком господствующими становятся линейный силуэт, объемная структура, чисто графические законченность и определенность. Нарастание графического начала может быть прослежено и на истории обработки иллюстрации к «Квартету». В первоначальном варианте, выполненном во второй половине 90-х годов, одном из лучших рисунков этого периода, ясная контурная линия сочетается с принципом светотеневой моделировки и обрисовыванием линией изображаемых предметов.

В первых эскизах 1911 года акцент переносится на выразительность силуэта и динамическую легкость линии. И, наконец, в последнем варианте оставлены почти одни силуэты, организованные единым порывистым ритмом. (Некоторая сумятица и мерцание пейзажного фона объясняется, возможно, сюжетной необходимостью: «у нас запляшут лес и горы».)

Серовская графика полностью основана на линии. Свойственная мирискусникам «живопись белого и черного» почти не употребляется мастером. Испробовав этот прием в одном из вариантов « Льва и Волка», Серов отказывается в последующей работе от этого метода и в самой иллюстрации остается верным линейному силуэту. Свойственное графическому искусству стремление к упрощению и завершенности продиктовало художнику крайнюю скупость и немногословность его композиционных приемов. В большинстве иллюстраций сюиты участвуют только те лица и предметы, которые совершенно необходимы для сюжета. Пейзаж и обстановка дается в несколько штрихов, лишь намекающих на место действия.



В. Серов. Иллюстрация. И. Крылов. «Квартет». ГТГ

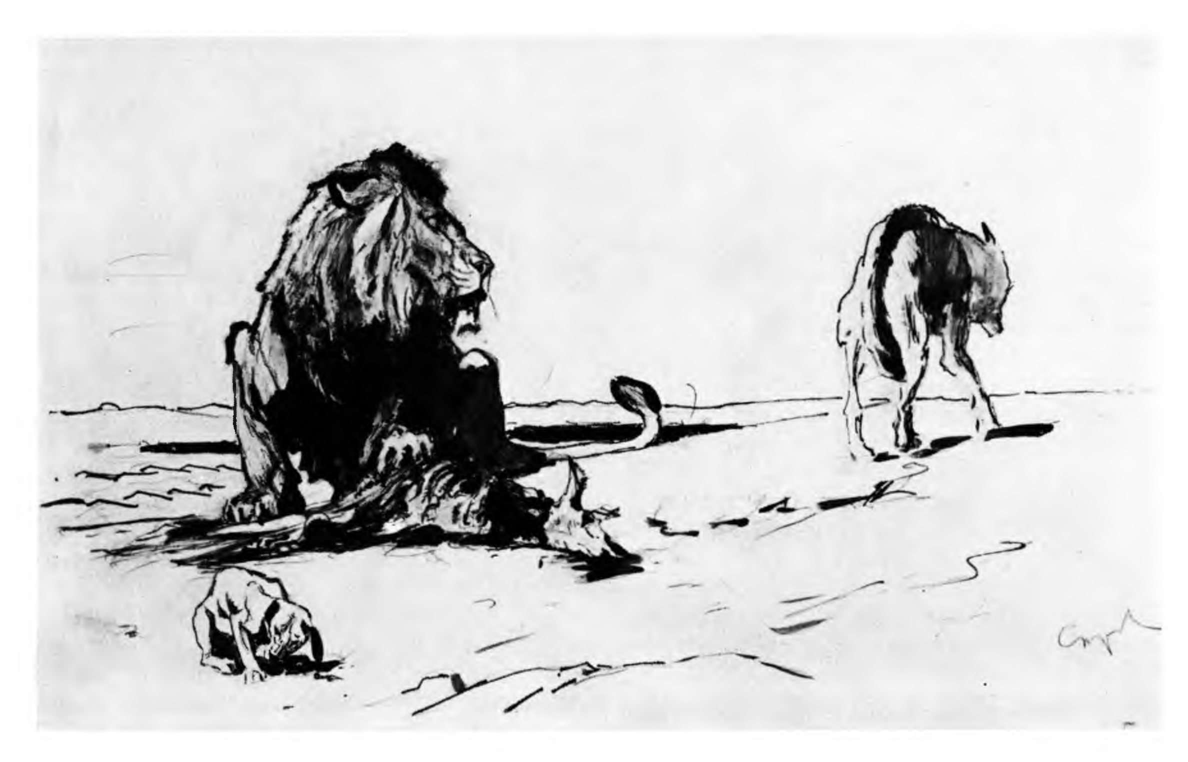
Наконец, художник прибегает иногда к допустимому только в графике совмещению в пределах одного изображения равновременных действий. Например, Мартышка, в соответствии с басенным текстом, «вертит очками так и сяк, то к темю их прижмет, то их на хвост нанижет, то их понюхает, то их полижет».

Если репинский рисунок был живописным по принципу и манере, если сама линия его была средством живописной передачи изображаемого объекта, то серовская графика служит для воплощения особых, не исполнимых живописными приемами задач.

В самом деле, согбенная линия спины уходящего волка («Лев и Волк»), так превосходно передающая полное поражение, нанесенное его шкодливым поползновениям; сосредоточенная собранность, читаемая в контуре Мартышки («Мартышка и Очки»), пытающейся уразуметь смысл и назначение Очков; утонченное изящество и гибкость журавля, выраженная исключительно его силуэтом («Волк и Журавль»); смертельная худоба коровы, намеченная несколькими штрихами («Крестьянин и Разбойник») — все это образы чисто графические, непереводимые на язык живописи.

Требуемая литературной темой лаконичная выразительность и немногословность действия, сочетание реалистической простоты и обобщенной символики могли быть достигнуты только в пределах графики. Поэтому обращение к ней художника было вызвано к жизни не его случайной прихотью, а внутренней закономерностью образного содержания темы.

Но Серов добивался не только того, чтобы в его иллюстрациях все было правдиво и похоже на оригинал. Вопросы совершенства стиля всегда были для него первоплановыми. Постоянно шлифуя и оттачивая свое «рукомесло», мастер стремился к тому, чтобы его художественные средства были бы не только покорными



В. Серов. Иллюстрация. И. Крылов. «Лев и Волк». ГТГ

прислужниками темы, сюжета, образной ситуации, но и сами обладали бы силой образного воздействия. Поэтому вполне правомочно говорить о самостоятельной красоте серовской линии, штриха, силуэта.

В этом одна из главных отличительных особенностей стиля Серова-графика.

* * *

Серов не ставил себе задачей дословно перевести Крылова на язык графического искусства. Он, так сказать, работал в жанре вольного перевода. Но стремление приблизиться к духу басен руководило художником в течение всей его работы. Искание близкого басенному лаконичного художественного языка было одной из главных забот мастера на всем протяжении истории создания иллюстраций. Именно это привело его к графике, к обобщенному силуэту, скупой композиции и т. д. Несомненно, что Серов добился желанной простоты.

Но простота Крылова близка к незамысловатому, наивному простодушию народной мудрости. Простота Серова — утонченна и артистична. Крылов говорит пословицами и поговорками, Серов — афоризмами.

Согласно басенной традиции Серов наделяет героев своих иллюстраций какой-то одной типической чертой. Но в баснях это — моральное качество, у Серова это — психологическое состояние.

Классическая конструкция басни состоит обычно из двух частей: рассказа о каком-либо происшествии и заключительной авторской ремарки, содержащей морализирующее поучение. Серов также не просто зарисовывает натуру, не про-

сто с равнодушной объективностью излагает занятный сюжет. В большинстве рисунков ясно чувствуется личное отношение автора к изображенному: он хохочет над бесталанным Тришкой, сочувствует оскорбленному умирающему Льву, издевается над вороной, подражающей павлинам и т. д. Но Серов не морализирует, не пытается внушить зрителю, «что такое хорошо и что такое плохо». В своих произведениях он дает обобщенные художественные формулы человеческих характеров. Зрителю предоставляется самому применять эти общие формулы в различных конкретных случаях.

Подобно баснописцу, Серов говорит в своих иллюстрациях на языке реалистических символов. Но крыловские звери — это традиционные типы моральных качеств. Это Вороны, Лисицы, Волки с большой буквы, проявляющие в различных ситуациях однозначные характеры.

Любой из серовских героев — это конкретный, индивидуальный образ, обладающий одному ему присущими чертами внешности и психологии. Символическое, общее проявляется у Серова во внешне случайном, индивидуальном.

У Крылова звериное обличье — лишь маска человеческого типа. Звери Серова — настоящие, живые звери, но в их привычках отобрано то, что напоминает человека. Крылов ограничивается простым переносом понятий, Серов исходит из параллелизма, что позволяет ему придать своим рисункам конкретность и убедительность действительных жизненных фактов.

Сравнение может быть продолжено, но я ограничиваюсь указанием на эти, на мой взгляд, главные, черты сходства и отличия крыловских басен и серовских иллюстраций к ним. Серовская переработка Крылова близка по своему методу к истолкованиям художником исторических сюжетов. В своих лучших исторических композициях Серов воспроизводил не стиль и аксессуары прошлых эпох, но эстетическое восприятие этих эпох современным человеком. Иллюстрируя Крылова, мастер также работал методом художественной интерпретации. Он использовал основные типологические свойства басенного жанра, но употребил их как стилистические рамки для нового художественного содержания, настроенного на современный лад. Крыловское начало сохранилось в иллюстрациях постольку, поскольку оно обладало живым воздействием на человека XX столетия. Поэтому иллюстрации в большой мере действительно «собственные серовские басни».

Е. НЕМИРОВСКИЙ

ИСКУССТВО РУССКОЙ ПЕЧАТНОЙ КНИГИ

Юбилейный 1964 год надолго останется в памяти всех любящих книгу, а таких в нашей стране миллионы. Пожалуй, никогда еще за свою многовековую историю книжное дело не привлекало к себе столь пристального внимания, не служило предметом столь волнующих и многолюдных празднеств.

Великий подвиг первопечатников, которые 400 лет назад — наперекор традициям и людской косности — закладывали основы русского книгопечатания, заслуживает нашей признательности и сегодня. Мы восхищаемся мужеством этих людей, поражаемся их талантам и мастерству, удивляемся их умению предвидеть будущее.

Но в юбилейные дни мы вспоминали не только Ивана Федорова, Петра Тимофеева и их соратников. Мы чтили память сотен и тысяч их потомков, связавших свою судьбу с трудами и днями русской книги. Мы чествовали советских полиграфистов, которые в наши дни успешно и достойно продолжают дело первопечатников.

Первая точно датированная русская печатная книга «Апостол», вышедшая из типографии 1 (11) марта 1564 года, положила начало великой эстафете, продолжающейся сегодня. Юбилей этой книги вместе с тем праздник и петровских «Ведомостей» — первой русской газеты, и скромной «Геометрии», впервые набранной гражданским шрифтом, и язвительно остроумных изданий Н. И. Новикова, и радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву», и пушкинского «Евгения Онегина»... Это праздник бившего в набат «Колокола» Герцена, первого русского издания эпохального «Капитала», выпущенного Н. П. Поляковым в 1872 году, это праздник ленинской «Искры» и ее законной наследницы «Правды», это праздник одного из первых советских изданий величественного «Плана электрификации



Иван Федоров и Петр Тимофеев Мстиславец. Разворот. «Апостол». 1564

РСФСР», призванного переустроить полуголодную и босую Россию... Да разве перечислишь все те книги, которые оставили след в душе человечества и в его драматической истории!

Юбилей был отмечен торжественными заседаниями, мемориальной доской на здании старейшей типографии, памятными медалями, значками, почтовыми марками. Он породил литературу, значительно обогатившую наши знания об отечественном книжном деле. Вышел в свет коллективный труд советских ученых — двухтомник «400 лет русского книгопечатания» (М., «Наука», 1964), первая попытка связного изложения истории отечественной печатной книги — от Ивана Федорова и до наших дней. Выпущены монографии, популярные брошюры, листовки [1].

Юбилейные статьи были опубликованы на страницах сотен журналов — от «искусства» и до «Звезды Востока» [2].

---

[1] Отметим юбилейный 9-й том сборника «Книга» (М., 1964) со статьями Н. П. Киселева, А. С. Зерновой, В. В. Попова, Я. Д. Исаевича, И. Е. Баренбаума, А. С. Мыльникова, М. В. Пашкова. Назовем книги: А. И. Назаров. Книга в советском обществе. М., «Наука», 1964; Е. Л. Немировский. Возникновение книгопечатания в Москве. Иван Федоров. М., «Книга», 1964; Е. И. Кацпржак. Первопечатник Иван Федоров. М., «Книга», 1964; Я. Запаско. Першодрукар Іван Федоров. Львів, 1964 и мн. др.

[2] Отметим любовно оформленный юбилейный третий номер журнала «Полиграфия», а также специальные выпуски журналов «В мире книг», «Книжная торговля», эстонского бюллетеня «Poliigrafist».

В юбилейные дни заседало жюри Всесоюзного конкурса, отметившее печатными дипломами лучшие по художественному оформлению и полиграфическому исполнению издания. Впервые были присуждены дипломы имени Ивана Федорова. Столбовая дорога отечественного книжного дела, ведущая от первопечатника в наши дни, пересекает области, которые связаны не с одной лишь типографской техникой. Она проходит через долы и вершины, символизирующие падения и взлеты замечательного искусства русской книги.

Искусство книги. Еще и в наши дни далеко не все признают его правомочность. Быть может, в этом повинны книговеды и искусствоведы, которые до сего дня не написали «Всеобщей истории искусства книги», подобной «Всеобщей истории искусств» или «Всеобщей истории архитектуры».

Несомненно одно, в юбилейные дни противников этого понятия стало гораздо меньше. 400-летний путь русской печатной книги убедительно демонстрировал вдохновляющие примеры этого большого и трудного искусства.

Здесь нам придется внести одно важное уточнение. Искусство книги на русской земле существует значительно дольше того четырехсотлетия, которое исполнилось в 1964 году. В противоположность некоторым искусствоведам, проводящим четкий водораздел между рукописной и печатной книгой, мы этого водораздела не видим. Искусство первопечатной книги продолжает традиции, развивает приемы и методы, выработанные мастерами рукописания.

К сожалению, мы очень плохо и приблизительно знаем историю рукописной книги, ее переплета, богатейшей миниатюры и орнаментики. Даже последние работы внесли в этот вопрос мало нового.

Говоря об истоках книжного искусства, полезно заглянуть и глубже. Когда будет написана подробная история искусства книги, она, по-видимому, будет начинаться с тех пиктографических надписей, в которых причудливо соединились все основные элементы книги — и текст, и рисунки, и декоративное убранство. Великолепное единство всех этих элементов, о котором мы так много говорим и достичь которое нелегко, первобытный художник воспринимал инстинктивно. В пиктографии письмо наиболее приблизилось к искусству, вобрало в себя искусство, стало одним из методов отображения действительности в художественных образах. Существовал лишь шрифт, а правильнее — лишь письмо. Но оно одновременно было и иллюстрацией и орнаментом.

Уже на следующей стадии — в идеографии — письмо приобрело условно-символический характер и постепенно растеряло изобразительные функции. Происходит отделение текста от иллюстрации и орнаментики. Это повлекло за собой распад книги как целостного организма, все элементы которого должны быть связаны друг с другом.

Лучшие мастера инстинктивно понимали это, поэтому и сегодня мы воспринимаем созданные ими книги как настоящие произведения искусства.

Но прошло не одно столетие, пока само понятие книги было вновь обретено и сознательно сформулировано человечеством.

Чем же обязана современная книга стародавнему рукописанию? Прежде всего своей формой — тем, что древние называли «кодексом» и что сменило неудобный свиток. Сфальцованные в тетради листы, совокупность которых составляет книжный блок, — все это давно уже стало привычным и, на первый взгляд, единственно возможным.

И хотя последние годы принесли с собой разговоры о несоответствии старой формы в миллионы раз возросшим потребностям оперативной информации, форма эта еще не одно десятилетие будет служить человечеству.

Переплет, иллюстрация, спусковая полоса, фигурный инициал, заставка, цвет— все это уже было в рукописной книге.




Книга родства Іс Ха сна Двдва
сна Авраамля. Авраамъ роди
Ісаака. Ісаакже роди Іякова.
Іяковже роди Іюдꙋ и братію его.
Іюдаже роди Фареса и Зара ѿ Ѳамары.
Фаресже роди Есрома. Есромже роди
Арама. Арамже роди Аминадава.
Аминадавже роди Наассона. Наассо
нже роди Салмона. Салмонже роди Во
оза ѿ Рахавы. Воозже роди Овида
ѿ Рꙋѳы. Овидже роди Іессеа. Іессе



Феодосий Изограф. Полоса и заставка. Четвероевангелие, 1507

Полоса из Четвероевангелия узкошрифтного — первой русской печатной книги. Около 1553

Феодосий Изограф. Книжная заставка. Первая половина XVI в.



Феодосий Изограф. Миниатюра из рукописного «Четвероевангелия». 1507

Начало русского рукописания обычно датируют 1056—1057 годами — эту дату мы читаем в «Остромировом евангелии» — древнейшей из сохранившихся русских книг. История искусства русской книги, таким образом, насчитывает по крайней мере 900 лет.

Книгу на Руси читали и, конечно же, украшали. Важно, что древнерусская книжная миниатюра близка к живописи, к иконописи. Ведущие живописцы нередко были и превосходными мастерами книги. Феофана Грека называли «книги изографом нарочитым»[1]. Андрею Рублеву приписывают миниатюры прославленного «Евангелия Хитрово»[2]. Быть может, атрибуция и не точная, но нет никакого сомнения, что живописная «артель» Андрея Рублева занималась оформлением книг.

Русские первопечатники превосходно знали рукописную книгу, постоянно черпали из нее темы и сюжеты. Определяющее влияние на них оказала школа Феодосия Изографа — выдающегося русского художника первой половины XVI века. Феодосий и его ученики создали своеобразный стиль книжной орнаментики, истоки которого восходят, с одной стороны, к национальной традиции и с другой — к листовой углубленной гравюре немецко-нидерландских мастеров. Характерной чертой стиля явилось сочетание черно-белых «клейм» с нововизантийским обрамлением и своеобразными элементами «разделки». Среди книг, вышедших из мастерской Феодосия, — такие шедевры, как «Четвероевангелие» 1507 года, «Четвероевангелие» 1531 года, роскошный «Апостол» библиотеки Троице-Сергиевого монастыря.

В мастерской Феодосия были предприняты и первые в нашей стране опыты полиграфического репродуцирования. Сохранились отпечатки гравированных на металле заставок и «цветков» — они наклеены на страницы рукописных книг[3].

Мастера первой московской типографии, возникшей в 50-х годах XVI столетия, по-видимому, в доме благовещенского попа Сильвестра, одного из деятелей прославленной «Избранной рады», стремились как можно точнее скопировать внешний облик рукописной книги. В своих шрифтах им удалось воспроизвести характерные особенности московского полуустава. Для имитации облика текстовой полосы рукописной книги печатники изобрели трудоемкий, но вполне оригинальный метод набора. Сложнее всего было решить задачу воспроизведения заставок. Более чем скромные возможности ксилографии не могли идти в сравнение с великим обилием красок, находившихся в распоряжении миниатюриста. Тем не менее и здесь мастера первых печатных книг идут на поводу у традиции. Они, например, сохраняют бордюр заставки, заполненный у Феодосия Изографа оригинальной декоративной разделкой. Но, будучи не в силах воспроизвести в ксилографии разделку, заменяют ее акантовым вьюнком или виноградными листьями. Схема построения заставок при этом остается традиционной.

Революционный переворот в книжной орнаментике совершает Иван Федоров, который вместе с Петром Тимофеевым Мстиславцем в марте 1564 года выпускает первую датированную русскую печатную книгу «Апостол». Иван Федоров отбрасывает бордюры, усиливая основной мотив, который ранее был спрятан в черно-

---

[1] В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., «Искусство», 1961, стр. 113. Ср. нашу рецензию: «Искусство», 1962, № 11, стр. 72—73.

[2] Ср., например: М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств. Т. 3. М., «Искусство», 1955, стр. 187.

[3] Е. Л. Немировский. К истории древнерусской гравюры. — «Искусство», 1962, № 6, стр. 66—69. В статье описаны гравюры из «Уваровского четвероевангелия» Государственного исторического музея. Недавно аналогичные гравированные заставки обнаружены нами в рукописном «Апостоле» из собрания Ярославо-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника и «Четвероевангелии» из собрания Кирилло-Белозерского монастыря.

белых клеймах. Так было положено начало новому стилю, получившему в нашей литературе наименование «старопечатного». Он господствует в русской печатной и рукописной книге на протяжении второй половины XVI и начала XVII века.

Первопечатный «Апостол» 1564 года — выдающееся произведение книжного искусства[1]. Превосходно продумана композиция полос. Четкий красивый шрифт хорошо гармонирует с заставками и узорными буквицами. Основной текст книги открывается гравированным на дереве фронтисписом — изображением апостола Луки. Это — первая в истории нашего искусства фигурная гравюра. Само изображение, композиционное построение его восходят к миниатюрам роскошных рукописей школы Феодосия Изографа. Мотивы триумфальной арки, под сенью которой сидит апостол, ведут к одному из мастеров немецкой реформации — к Эргарду Шену. В этом сказалась великолепная образованность Ивана Федорова, хорошее знание им как русской, так и зарубежной книги.

Дело первопечатников во второй половине XVI столетия и в самом начале XVII века продолжают их ученики. Андроник Тимофеев Невежа в искусстве оформления книги откровенно тяготел к школе Феодосия Изографа. Он вводит в заставки мотивы «цветков» Феодосия, дословно копирует орнаментику рукописей первой половины века и, более того, воспроизводит ксилографическим путем гравированную на металле заставку Феодосия.

Наиболее талантливым учеником Ивана Федорова был, пожалуй, Анисим Михайлов Радишевский. Человек этот под стать великим универсалам западноевропейского Возрождения: он руководит Пушкарским приказом, льет колокола, возводит плотины. И в то же время печатает книги, самостоятельно украшая их фигурной гравюрой и орнаментом, одевая в превосходные переплеты.

Радишевский впервые в нашей стране пытается передать гравюрой полутона — он вводит в ксилографию перекрестную штриховку.

В 20-х годах XVII столетия на Московском Печатном дворе происходит своеобразная революция — исчезают мастера-универсалы, разделение труда проникает в мельчайшие капилляры производства, на смену ремесленному предприятию приходит мануфактура. На первых порах это отрицательно сказывается на искусстве книги — в массе своей книги безличнее и серее тех великолепных образцов, которые дали нам первопечатники. Правда, и в XVII веке встречаются превосходные мастера гравюры, такие, например, как Ф. И. Попов, Г. Иванов, Зосима[1].

XVII столетие памятно нам прежде всего тем, что оно ввело в русскую книгу гравюру на металле. Это был резкий качественный скачок, ибо возможности резцовой гравюры по сравнению с продольной ксилографией неисчислимы. Был, впрочем, и недостаток — невозможность одновременного печатания текста и иллюстраций. Но недостаток этот скажется лишь впоследствии — в XIX веке, когда книга станет стремиться к оперативности и тиражности.

На первых порах резцовая гравюра применяется в рукописной книге в виде орнаментальных титульных рамок, заставок и концовок, которые, по примеру Феодосия, искусно наклеивали на страницы рукописи. В печатной книге первый опыт был сделан в 1649 году: вышло в свет «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей» с титульным листом и 35 иллюстрациями, гравированными на металле. Гравировали и печатали эти иллюстрации в Голландии.

Проходит немногим более 15 лет и появляются первые, пока еще «станковые» офорты, на них стоит имя выдающегося мастера Симона Ушакова. Тот же худож-

---

[1] Иллюстрации и орнаментика московской книги XVI—XVII веков подробно изучены А. А. Сидоровым и А. С. Зерновой. См.: А. А. Сидоров. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951; А. С. Зернова. Орнаментика книг московской печати XVI—XVII вв. М., 1962; А. С. Зернова. Орнаментика книг московской печати кирилловского шрифта XVII—XVIII вв. М., 1963.



Леонтий Бунин. Разворот. Карион Истомин. «Букварь». 1694

ник был автором превосходных гравюр из книг так называемой Верхней типографии — основал ее в 1679 году энтузиаст книги Симеон Полоцкий, пытаясь вырваться за пределы привычных тем и сюжетов Московского Печатного двора. Ушаков рисовал, «знаменил» изображения, а резал их по металлу Афанасий Трухменский. Гравюр этих немного — всего шесть, но они прокладывали путь искусству книги будущего XVIII столетия.

На рубеже XVII и XVIII веков появляется «Букварь» Кариона Истомина, целиком — с иллюстрациями и текстом — гравированный на металле Леонтием Буниным, а за «Букварем» и несколько других аналогичных по технике исполнения книг. В 1703 году выходит в свет знаменитая «Арифметика» Л. Магницкого, в которой резцовая гравюра и ксилография соседствуют, соперничают и помогают друг другу. Широко применяется наборный орнамент. Героями фигурной гравюры впервые становятся не мифические персонажи Ветхого и Нового заветов, не отцы церкви, а ученые и философы древности Архимед и Пифагор, превосходно изображенные Михаилом Карновским. Более того, предметом гравюры становится навигационный и физический инструментарий — армиллярная сфера, «роза ветров», весы...

Появление «Арифметики» знаменовало собой начало новой эпохи в российском книгоиздательстве, а следовательно, и в искусстве книги. Реформы Петра I, затронувшие все области политической, экономической и культурной жизни России, не могли не коснуться и нашего предмета.

ГЕОМЕТРІА
СЛАВЕНСКІ
ЅЕМЛЕМѢРІЕ

Іздадеся новотипографскимъ тисненіемъ.
повелѣніемъ благочестивѣйшаго великаго государя нашего царя, і великаго князя,

ПЕТРА АЛЕКСІЕВІЧА,

всея великія, і малыя і бѣлыя россіи самодержца
прі благороднѣйшемъ государѣ нашемъ царевічѣ і великомъ князѣ

АЛЕКСІІ ПЕТРОВІЧѢ.

Въ царствующемъ великомъ градѣ Москвѣ.

Въ лѣто міроздания 7216 Отъ рождества же по плоті бога слова 1708 Індикта перваго мѣсяца Марта.

Титульный лист «Геометрии» — первой русской книги гражданского шрифта. 1708


СОБРАНІЕ
РАЗНЫХЪ СОЧИНЕНІЙ
ВЪ СТИХАХЪ И ВЪ ПРОЗѢ
Господина Коллежскаго Совѣтника и Профессора
МИХАЙЛА ЛОМОНОСОВА.
КНИГА ПЕРВАЯ
второе изданіе съ прибавленіями.

Печатано при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ 1757 года.

Разворот. М. В. Ломоносов. «Собрание разных сочинений в стихах и прозе». 1757

Книга адресуется новому читателю — механикам, землепроходцам, фортификаторам, кораблестроителям... Широкому распространению книги на первых порах мешал стародавний славянский полуустав, графические формы которого архаичны и неудобочитаемы. Появилась необходимость отделить церковную книгу от гражданской и в чисто визуальном отношении. Тогда-то возникает русский гражданский шрифт, многолетняя история которого продолжает твориться и в наши дни [1].

В гражданскую научно-техническую книгу широко входят титульные листы, таблицы, чертежи, схемы, воспроизводимые гравюрой на меди. Иногда они помещаются на одной полосе с типографским текстом, что заставляет печатать эти полосы в два прогона — на станках высокой и глубокой печати. Но чаще гравюры располагают на отдельных листах. Сюжеты гравюр очень разнообразны. Здесь и рисунок «Способ, како извлекать корабли, ко дну погруженные» из «Книги о способах, творящих водохождение рек свободное» (М., 1708), и портрет итальянского зодчего Джакомо Бароццио да Виньола из «Правил о пяти чинех архитектуры» (М., 1709), и изображения морского боя из альбома «Куншты корабельные» (СПб., 1718).

Имена граверов тех лет хорошо известны. На первых порах это иностранцы — Адриан Шхонебек, Питер Пикар, затем русские — Алексей Зубов, Алексей Ростовцев...

Роль ксилографии в книге уменьшается; с годами основной областью ее применения становится орнаментика — всевозможные заставки, концовки, реже инициалы.

Преемники Петра I не жаловали книгу — книгоиздательская и книгопечатная деятельность при них замирает. Новое оживление наступает лишь в середине века. Ряд превосходно оформленных научных изданий выходит из типографии Академии наук, созданной в 1727 году. В 1756 году возникает типография Московского университета, особенно плодотворно работавшая в 80-х годах, когда ее арендатором был выдающийся просветитель Н. И. Новиков. Книги Новикова скромны, что вызвано стремлением удешевить их, сделать более массовыми. Гравированные титульные листы и фронтисписы у него редки. Широко применяется наборный титул — в этой области есть несомненные успехи.

Классически прост и в то же время превосходен по композиции титульный лист радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» (СПб., 1790).

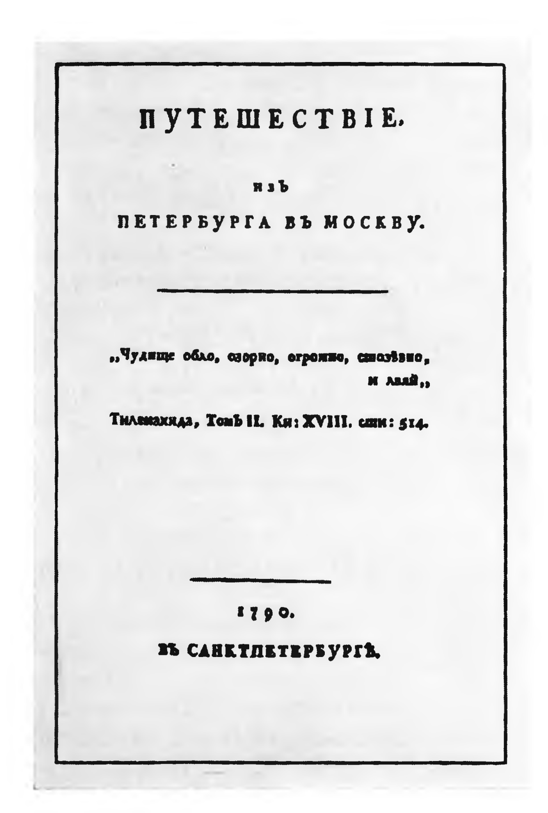
В XVIII веке техника углубленной гравюры была обогащена внедрением в практику новых методов. В 1787 году Н. А. Львов впервые в нашей стране применил так называемую «карандашную манеру». Он же был пионером русской акватинты. К. Я. Афанасьев стал исполнять гравюры на стали, что позволило повысить тиражеустойчивость печатной формы.

Книга начала XIX века на первых порах мало отличается от книг прошлого столетия. Превосходные граверы, работавшие в эту пору в России, оставили нам в наследство немало высокохудожественных гравированных титульных листов и фронтисписов. Назовем имена: С. Ф. Галактионов, Н. И. Уткин, А. Г. Ухтомский, братья К. В. и И. В. Ческие.

Вопросы удешевления книги, упрощения и ускорения ее печатания с каждым годом начинают играть все более заметную роль. Отныне решающая роль в оформлении будет принадлежать новым процессам. Постепенно осваивая их, художники со временем сумеют приблизиться к идеалу. Техническая сторона вопроса, которая ранее совершенно подавлялась индивидуальным мастерством, приобретает определяющее значение.

---

[1] См.: А. Г. Шицгал. Русский гражданский шрифт. 1708—1958. М., «Искусство», 1959.



ПУТЕШЕСТВIЕ.

ИЗЪ

ПЕТЕРБУРГА ВЪ МОСКВУ.

„Чудище обло, озорно, огромно, стозѣвно, и лаяй.„

Тилемахида, Томъ II. Кн: XVIII. стих: 514.

1790.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.

Титульный лист. А. Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву». СПб., 1790

Первой ласточкой была литография — новый способ печати, в основе которого лежат химические процессы. Первым русским изданием, отпечатанным этим способом, стал «Азиатский музыкальный журнал», издававшийся в 1816—1818 годах в Астрахани. Предельно дешевая «гравюра бедных» приобретает популярность. Она проникает первоначально в альбомные издания, затем в журналы и, наконец, в книги. Впрочем, в книгах литография широкого распространения не получила, и была тому причина. Как и углубленную гравюру, литографию нужно печатать отдельно от текста, что затрудняет процесс изготовления книги.

Этого недостатка лишена ксилография. Но изобразительные возможности обрезной гравюры на дереве ограничены. Возрождению ксилографии как способа иллюстрирования книги способствовало изобретение торцовой, или тоновой, гравюры английским художником Томасом Бьюиком.

В 1826 году московский типограф А. И. Рене-Семен отпечатал книгу «Подарок прилежным и послушным детям», иллюстрации которой были выполнены углубленной гравюрой, а орнаментика — гравюрой на дереве. В 1829 году С. И. Селивановский выпускает детский альманах «Незабудка» с гравированными на дереве иллюстрациями. Более широко ксилография начинает применяться в русской книге с 30-х годов XIX века. Среди мастеров ее назовем К. К. Клодта, Е. Е. Бернардского, позднее Л. А. Серякова.

Своеобразным опытным изданием той поры были «Пестрые сказки» В. Ф. Одоевского (СПб., 1833). Печаталась книга в Экспедиции заготовления государственных бумаг — лучшей русской типографии XIX века. Титульный лист воспроизведен в шесть красок. На страницах книги соседствуют ксилография и своеобраз-

ный способ «выпуклого литографирования». Переплет выполнен из картона, а форзац — из кружевной бумаги. Оформляли книгу А. В. Греков, Ф. Руссель, Ф. Рисс, один из рисунков сделал великий русский писатель Н. В. Гоголь. Выпуская «Пестрые сказки», В. Ф. Одоевский, говоря его же словами, хотел «доказать возможность роскошных изданий в России и пустить в ход резьбу на дереве...»

В 40-х и 50-х годах гравюра на дереве завоевывает все новые и новые позиции. Ее дешевизна, впрочем, весьма относительная, способствует тому, что наступает, по словам Н. А. Некрасова, «иллюстрированный в литературе век». Среди издательских начинаний того времени примечателен сборник очерков «Наши, списанные с натуры русскими», выходивший отдельными выпусками с 1841 года. Здесь царствует ксилография — переведенные на язык гравюры рисунки В. Ф. Тимма. Аналогичны по своему художественному оформлению и такие издания, как «Картинки русских нравов» (СПб., 1842), «Физиология Петербурга» (СПб., 1844). Своеобразный шедевр ксилографии — «100 рисунков из сочинения Н. В. Гоголя „Мертвые души“ рисовал А. Агин, гравировал на дереве Е. Бернардский» (СПб., 1846).

Важную роль в истории ксилографической иллюстрации сыграли журналы «Всемирная иллюстрация» (1869—1898) и «Нива» (1870—1917). Гравюра на дереве приобрела здесь специфически репродукционный характер. Такой она и оставалась долгое время — практически до 20-х годов нашего столетия, до той революции, которую совершили в области гравюры В. А. Фаворский, А. П. Остроумова-Лебедева, А. И. Кравченко.

Вторая половина XIX века принесла ксилографии новые победы. Среди мастеров этого периода, кроме уже названного выше Л. А. Серякова, заслуживают упоминания П. П. Соколов, М. С. Башилов, А. И. Шарлемань. В области литографской иллюстрации работают М. О. Микешин, А. И. Шарлемань, П. М. Шмельков, П. М. Боклевский.

Бурный рост иллюстрированной периодики — а в течение двух десятилетий (1870—1889) возникло 43 новых иллюстрированных журнала — создал объективные условия для возникновения всевозможных фотомеханических способов репродуцирования. Появляются фототипия, гелиография, цинкография и, наконец, автотипия. Постепенно они вытесняют гравюру на дереве и литографию из периодики и книгоиздательства.

В 1883 году в № 23 журнала «Всемирная иллюстрация» появилась первая автотипия — «Портрет строителей Петербургского морского канала». Последний «святочный» номер «Всемирной иллюстрации» за 1885 год уже полностью иллюстрирован с помощью фотомеханических методов. Впрочем, традиции ксилографии все еще были сильны. В том же 1885 году в «Ниве» — наиболее распространенном русском иллюстрированном журнале — была помещена лишь одна автотипия (№ 47, стр. 1140). Но и «Ниве» вскоре пришлось пойти по новому пути.

Рубежным можно считать 1891 год, когда вышел в свет иллюстрированный двухтомник М. Ю. Лермонтова, изданный И. Н. Кушнаревым и П. К. Прянишниковым. Здесь господствует фотомеханика. Иллюстрации, исполненные такими замечательными художниками, как В. М. Васнецов, М. А. Врубель, И. Е. Репин, В. А. Серов, Л. А. Пастернак, воспроизведены цинкографией, фототипией, автотипией...

Иллюстратором ныне мог стать любой художник, а не только лишь мастер, владеющий специальной «репродукционной» техникой. Это положительное качество фотомеханики на первых порах дало отрицательные результаты. Иллюстрация сделалась «станковой», перестала быть связанной с конкретной книгой. Издатели собирали под одним переплетом работы различных художников, иногда очень далеких один от другого. Книга стала эклектичной.

Освоение возможностей фотомеханики художниками книги заняло не одно десятилетие. По сути дела, оно продолжается и в наши дни.

Конец XIX — начало XX века были трудными для искусства русской книги.

В те годы было немало поисков, которые подчас кажутся формальными. Но никогда и нигде искусство не страдало от поисков, даже если они давали негативный результат. На фоне бесплодных исканий еще яснее обозначалась генеральная реалистическая линия развития книжного мастерства.

Много сделали для книги художники, которых на первых порах объединил журнал «Мир искусства», выходивший в Петербурге в 1899—1904 годах. Впоследствии их пути разошлись. У каждого из них были свои приемы, свои излюбленные темы и сюжеты. Но было нечто общее кроме художественных принципов, что объединило и А. Н. Бенуа, и Е. Е. Лансере, и Д. Н. Кардовского, и М. В. Добужинского, и Г. Н. Нарбута, и впоследствии присоединившегося к этой группе Б. М. Кустодиева. Старые, специфические «репродукционные» методы иллюстрирования были оставлены. Художники работали станковыми методами — маслом, акварелью, пером. Задачей полиграфии было воспроизвести иллюстрацию с максимальной близостью к оригиналу.

Новые возможности репродукции привлекали к иллюстрированию таких художников, как И. Е. Репин, В. А. Серов, В. И. Суриков, В. М. Васнецов, М. В. Нестеров, но и в книге они, большей частью, оставались станковистами.

К понятию книги как цельного организма наиболее близко подходят некоторые мирискусники, и среди них прежде всего Г. И. Нарбут и И. Я. Билибин.

Мы обязаны здесь отметить и тот примечательный факт, что в недрах «Мира искусства» впервые в нашей стране зародился и стал общепринятым термин «искусство книги». В 1910 году на страницах журнала «Искусство и печатное дело» А. Н. Бенуа сформулировал задачи новой отрасли и наметил ее границы — можно лишь поражаться, насколько его взгляды по этому вопросу близки нашим. «Не надо забывать в украшении книги об ее архитектуре», — призывал Бенуа. И утверждал, что «художник, занятый книгой», обязан обращать внимание «на выработку формата, на качество, поверхность и цвет бумаги, на размещение текста на странице, на распределение и соотношение заполненных и пустых пространств, на шрифт, на пагинацию, на обрез, брошюровку и т. д.»[1]

Взгляды, изложенные А. Н. Бенуа в статье «Задачи графики», — статье, к сожалению, основательно забытой — позволяют нам признать этого большого художника и искусствоведа первооткрывателем «искусства книги» в наиболее точном смысле этого слова.

Великая Октябрьская социалистическая революция произвела переворот и в искусстве книги. Книга стала массовой и подлинно народной. Большие художники, всегда стремившиеся к доступности и народности, начинают понимать, что именно книга может обеспечить им максимальную аудиторию. Не случайно, что такие тяготевшие к «Миру искусства» мастера, как Б. М. Кустодиев, М. В. Добужинский, Д. И. Митрохин, лишь после революции создают свои лучшие книги.

«Книга — огромная сила». В этих емких ленинских словах превосходно выражена политика Коммунистической партии в области книгоиздательства. За годы Советской власти книга стала глашатаем прогресса, несущим в массы светлые идеи коммунизма — идеи мира, труда, свободы, равенства, братства и счастья всех людей.

Первому советскому издательству было вменено в обязанность выпустить «в первую очередь . . . дешевое народное издание русских классиков»[2]. Колоссаль-

---

[1] А. Бенуа. Задачи графики. — «Искусство и печатное дело», 1910, № 2—3, стр. 44—45.
[2] О партийной и советской печати. Сборник документов. М., 1954, стр. 174.

ным тиражом издается «Народная библиотека» Государственного издательства с превосходными иллюстрациями Б. М. Кустодиева к А. С. Пушкину, Л. Н. Толстому, А. Н. Островскому. Дешевые «карманные» книжки «Народной библиотеки» познакомили нового читателя не только с творчеством великих классиков литературы, но и с искусством книги в преломлении таких мастеров, как А. Н. Бенуа, Г. С. Верейский, М. В. Добужинский, В. М. Конашевич, В. В. Лебедев, С. И. Чехонин, П. А. Шиллинговский . . .

Поиски максимальной выразительности в соединении с доступностью и сравнительной дешевизной привели графиков к возрождению, если хотите — реабилитации старых репродукционных техник, а прежде всего ксилографии. Освоенная первоначально еще в отдельных листах А. П. Остроумовой-Лебедевой, она по-настоящему расцветает в книгах В. А. Фаворского, а впоследствии — А. И. Кравченко, П. Я. Павлинова, Н. И. Пискарева, С. Б. Юдовина, Л. С. Хижинского . . .[1]

Гравированные инициалы В. А. Фаворского к «Рассуждениям аббата Жерома Куаньяра» А. Франса, его титул и заставки к «Озорным сказкам» О. Бальзака и, наконец, своеобразный шедевр оформительского искусства — «Книга Руфь» — явились откровением.

О них много спорили. Они вызывали восторженные отзывы и ожесточенные нападки, но никого не оставляли равнодушным.

И не случайно первый номер журнала, название которого «Печать и революция» воспринималось едва ли не символически, был оформлен именно В. А. Фаворским и именно в технике гравюры на дереве.

Искусство книги обретало кровь и плоть.

Практика советских художников книги послужила основой, базисом для теоретических построений. А они, в свою очередь, стали той «нитью Ариадны», по которой графики проверяли правильность и своевременность своих творческих поисков.

Понятие о книге как целостном организме становится общепринятым.

В. А. Фаворский впоследствии уподобит книгу архитектуре, сформулирует понятие книги как пространственного изображения литературного произведения и напишет следующие строки: «Книга, организуя движение, организует и память, связывает одни страницы с другими, напоминает о начале и т. п., и это, как в архитектурном интерьере, память о входе, вестибюле, ряде комнат, дает нам целое внутренности архитектуры, так и в книге все ее части, переплет, форзац, главный титул, шмуцтитул, спуски, отдельные страницы, заставки, концовки, иллюстрации —все это вместе и организует движение, и отмечает начало и конец этого движения, и членит его, и, устанавливая остановки, дает им разную значимость, разное содержание и в то же время создает в нашей памяти сложное, но цельное представление этого пространственного изображения литературного произведения[2].

Книга 20-х годов была пестрой. В ней соседствовали реалистические, графически точные рисунки Б. М. Кустодиева и своеобразные, экспрессивно взволнованные иллюстрации Ю. Анненкова, реалистические литографии А. Ф. Пахомова и конструктивистские построения Эль Лисицкого.

Тесные рамки статьи не позволяют сколько-нибудь подробно проанализировать пути развития советского искусства книги.

---

[1] В последние годы был издан ряд превосходных монографий о советских графиках. Упомянем следующие: Ю. Халаминский. Владимир Андреевич Фаворский. М., 1964.; С. Разумовская. А. И. Кравченко. М., 1952; Н. Синицын. Гравюры Остроумовой-Лебедевой. М., 1964; К. С. Кравченко. Л. С. Хижинский. М., 1964 и др.

[2] В. А. Фаворский. О графике, как об основе книжного искусства. — В сб.: «Искусство книги». Вып. 2. М., 1961, стр. 61.



В. А. Фаворский. Титульный разворот. Л. Н. Толстой. «Рассказы о животных». М., 1932

Культурная революция, происходившая в стране, вызвала к жизни новые формы организации творческой деятельности. В 1932 году возникают творческие союзы писателей и художников, объединившие деятелей литературы и искусства на базе социалистического реализма. Перестроены были и издательские организации. В постановлениях партии и правительства, принятых в это время, неоднократно подчеркивалась важность искусства книги. Партия призвала художников «решительно улучшать оформление книги, искореняя халтуру и формалистические выкрутасы»[1].

Эта забота партии постоянна. Свое выражение она получит и в Постановлении «О полиграфическом оформлении книг», принятом ЦК ВКП(б) сразу же после войны — в июле 1945 года[2]. Центральный Комитет подчеркнет необходимость предоставлять художникам «широкую инициативу в создании разнообразных образцов оформления книги», призовет «поощрять участие лучших художников в деле полиграфического оформления книг».

Событием в 30-е годы явились иллюстрации С. В. Герасимова к «Делу Артамоновых» А. М. Горького, автолитографии Е. А. Кибрика к «Кола Брюньону»

[1] О партийной и советской печати. Сборник документов. М., 1954, стр. 438.
[2] Там же, стр. 541—544.

Ромена Роллана, иллюстрации Д. А. Шмаринова к произведениям М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, А. Н. Толстого, «Рассказы о животных» Л. Н. Толстого, по-новому прочитанные В. А. Фаворским. В эти годы успешно работают Кукрыниксы, А. Кравченко, Б. Бехтеев, К. Рудаков, Б. Дехтерев, В. Лебедев, Е. Чарушин. Традиции В. А. Фаворского развивают его ученики А. Д. Гончаров и М. И. Пиков. Возникает плеяда великолепных мастеров шрифта. Среди них — С. Б. Телингатер, Е. И. Коган, Н. В. Ильин, Д. А. Бажэнов, Я. Д. Егоров, И. Ф. Рерберг...

Книга военных лет — это преимущественно малообъемная брошюра, издающаяся колоссальными тиражами. Не случайно 1942 год дает нам самую высокую за всю историю советского книгоиздательства цифру среднего тиража (22,6 тыс. экз.) и самую низкую — среднего объема (2,1 печ. л.). Трудности материального плана — плохая бумага и краски, затруднения с полиграфической базой — осложняли работу мастеров книги. Но и в эти годы было создано немало превосходных образцов, вошедших в историю книжного искусства.

В послевоенные годы искусство книги переживает расцвет, отдельные этапы которого знаменуют всесоюзные выставки: первая из них открылась в мае 1946 года. Успешно работают мастера старшего поколения — В. Фаворский, Н. Кузьмин, Г. Верейский, Г. Епифанов. Яркие книги для детей создает Т. А. Маврина. Попрежнему волнует любителей книги гравюра на дереве, которую достойно представляют А. Д. Гончаров, Ф. Д. Константинов, В. Н. Ростовцев, Е. О. Бургункер... Н. Н. Жуков создает запоминающийся образ Алексея Мересьева. В издательство приходит молодой Д. А. Дубинский — и его «Чук и Гек» А. Гайдара, «Поединок» А. Куприна входят в золотой фонд советского искусства книги. Событием художественной жизни страны становятся иллюстрации Д. Шмаринова к А. С. Пушкину, Л. Н. Толстому, В. Шекспиру. Активно работает молодежь — каждый год приносит все новые и новые имена...

* * *

Вот уже свыше 900 лет существует русская книга. 400 лет назад она стала печатной. Полиграфия вывела печатное слово из тупика уникальности. Это, однако, не означает, что книга сразу же стала массовой. О подлинной массовости и народности произведений печати мы можем говорить лишь с памятной осени 1917 года. С тех пор и поныне, как отметил на VIII съезде партии В. И. Ленин, современная типографская крупнокапиталистическая техника первый раз в истории используется не в интересах буржуазии, а в интересах трудящихся [1].

Передовые мастера изобразительного искусства всегда стремились к народности и массовости. Книгопечатание — с технической точки зрения — и пролетарская революция — с социальной — предоставили им эту возможность. Однако далеко не сразу был воспринят и прочувствован тот факт, что печатная книга, являясь мощным средством распространения идей и образов искусства, сама по себе является произведением искусства. Ныне положение это завоевало признание. И мы видим, что с каждым годом все больше и больше художников приходит в книгу.

Искусство книги — это цемент, скрепляющий в единое целое все стадии современного книгопроизводства, это мост, перекинутый от содержания книги к полиграфической технике, а затем — и к читателю.

В современных условиях вне искусства нет и не может быть книги!

Многовековой опыт русского книжного дела убедительно свидетельствует о справедливости этого тезиса.

---

[1] См.: В. И. Ленин. Соч. Изд. 4-е. Т. 29, стр. 142.

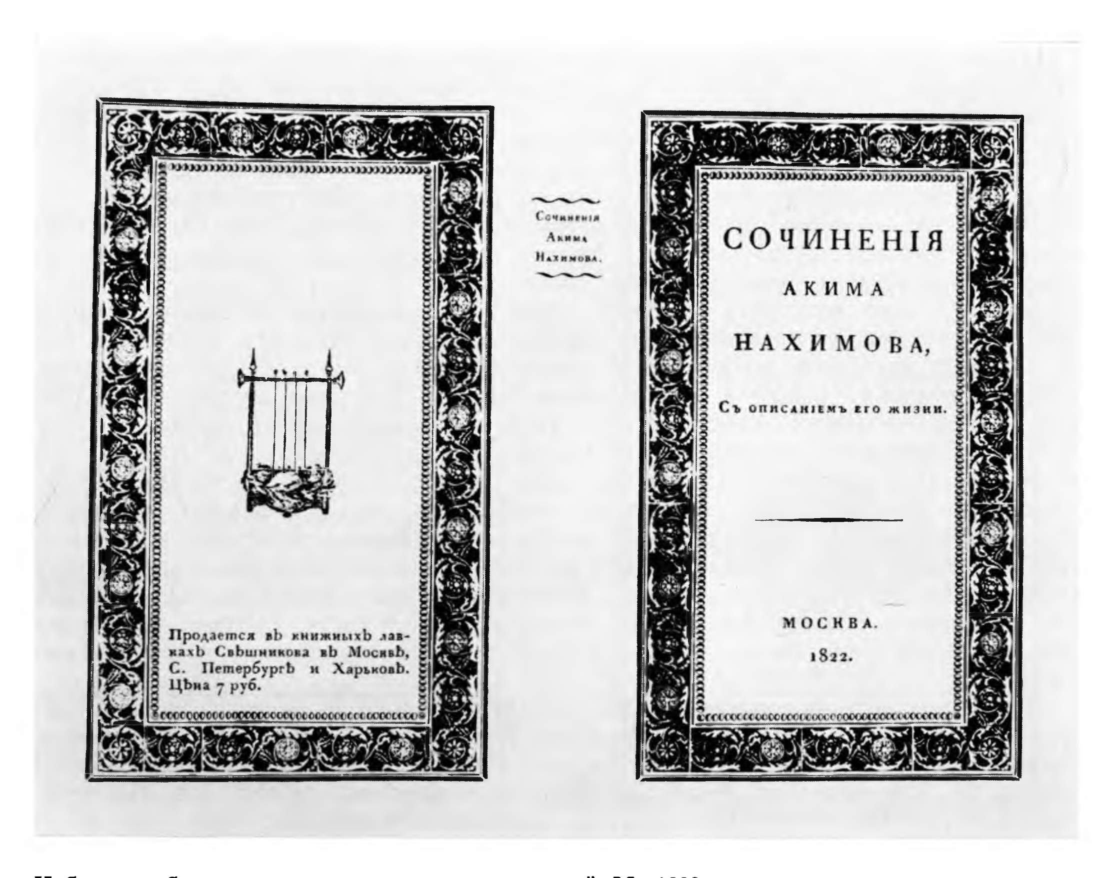
А. СИДОРОВ

РУССКАЯ НАБОРНАЯ ОБЛОЖКА XVIII—XIX ВВ.

В старинной номенклатуре, касающейся оформления книги, притом печатной уже, не рукописной, мы встречаем термин «оболачивание» отпечатанного блока, оклейку его бумагой. Это и есть, очевидно, первый вид того, что стало потом печатной обложкой. При неразработанности очень и очень многих моментов истории, теории и практики русской полиграфии мы можем при решении вопросов о том, когда возникло «оболачивание», опираться только на хранящийся в архивах и библиотеках материал. Он есть. Еще от XVII века в иных хранилищах, восходящих к старинным составам монастырских запасов, можно найти тетрадки, обычно «среднего» формата (в «четверку»), по теперешнему учету форматов — в 1/8 листа, чаще с рукописным текстом, в самой простой серо-синей бумажной обложке. Никто не обследовал ни состава бумаги, ни вопроса о том, действительно ли «оболочка» соответствует по времени составлению текста или является уже позднейшей.

Важно, что бумажная «оболочка» имеет, очевидно, стариннейшее происхождение. Она связана с выпуском полемической литературы не слишком большого объема, с такой, которую со временем, но уже после появления полемической брошюры, переплетали вместе с другими в одну «крышку» деревянного или картонного переплета, обтянутого кожей. Самостоятельного бытия «оболочка» в русском, белорусском, украинском книгопечатании не имела.

Временем появления печатной наборной обложки в нашем смысле слова является XVIII век: имеются все основания связывать появление печатной обложки как замены переплета — с рядом важных перемен столетия, являвшегося переломным между двумя культурами, порождениями двух сменяющих одна другую социально-общественных и экономических формаций. Книга, переменившая кирил-



Наборная обложка с применением политипажей. М., 1822

лический шрифт на гражданский, становилась общедоступнее, демократичнее, дешевле.

Цельнокожаный переплет уступал мало-помалу место полукожаному и папочному. Обложка появилась одновременно. Связана она была по-прежнему с брошюрной формой небольшой по объему книги. Была из цветной, чаще всего синей, более или менее плотной, но прочной бумаги. В достаточно многих экземплярах русских непереплетенных книг можно в бумаге обложки найти филигрань известной бумажной фабрики Затрапезного в Ярославле. Интересна одна деталь: бумажная обложка XVIII века мыслилась всегда (или большей частью) как временная и подлежащая скорой замене одежда книги. Она зачастую меньше по размерам печатного блока, листов книжки-брошюры, которую она должна бы была сохранить. Весьма крупные поля брошюры явно предназначались для того, чтобы быть обрезанными при переплете. Обложка порою при переплете сберегалась.

Она оставалась «слепой». На ней ничего не печаталось. В русской книжной практике достаточно часто (но по сравнению с переплетенными книгами и затем с обложкой уже «настоящей» — реже) встречается и вариант книги в «слепой» обложке с наклейкой, этикетом, на котором напечатано имя автора и заглавие книги или одно заглавие. Имя автора как «выходное сведение» для русской книги XVIII века стояло на втором месте, даже когда речь шла о самом популярном

писателе, вроде Вольте́ра. Было бы интересно сопоставить эти первые шаги русской печатной книжной обложки с тем, как развивалась она на Западе. Но и в западной книгопечатной литературе, столь много сделавшей для изучения искусства переплета, история печатной обложки еще, по существу, не исследована до конца. Книг в «слепых» обложках с наклеенными ярлыками, обозначающими их автора и заглавие, на Западе во всяком случае больше, чем в России. Интересно отметить, что наклеиваемые на обложку ярлыки всегда исключительно кратки. Одна-две строки. Обозначений дат и места просто не бывает. Такое оформление книг — явный паллиатив, никого не удовлетворивший.

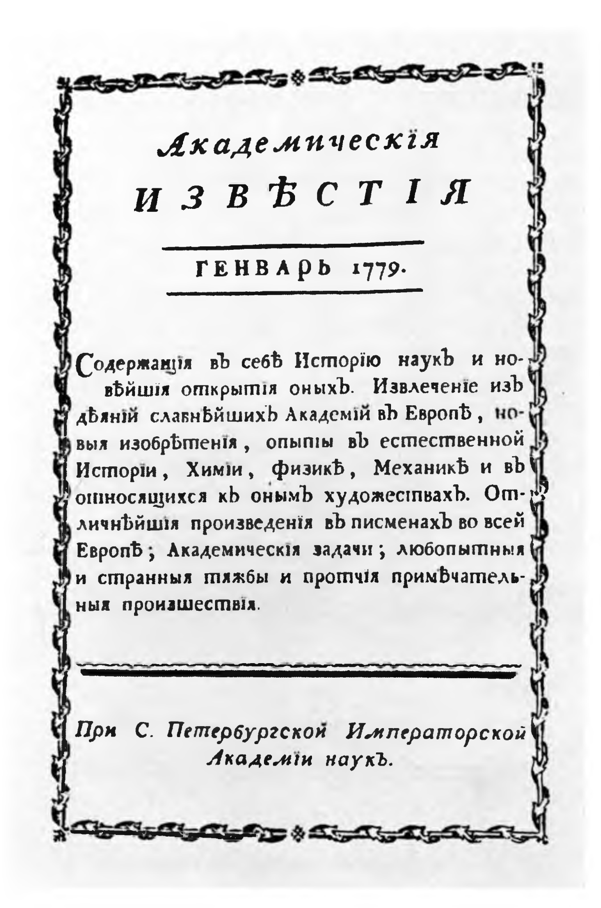
Но печатная, наборная обложка появилась, заявила о своем существовании и прочно осталась. Ее первым полем применения была не книга, а журнал.

Почему печатная, наборная обложка возникла сначала для повременных — периодических — изданий, можно легко понять. Номерам журнала, единой серии важно было сохранить единство оформления из соображений идейных и экономических. Переплеты при ручной технике их изготовления в XVIII веке тяготели к индивидуализации и стоили дорого. Сафьян и телячья кожа в силу этого подходили для внешнего оформления периодики, что и было быстро понято при распространении газет, журналов, листовок. Бесспорно, появление и распространение печатных обложек связано и с ростом числа частных типографий, с распространением издательского дела по областям: книга в обложке была портативнее, легче, дешевле, проще, демократичнее книги в переплете. Выпуск, номер журнала должен быть еще более «ходким», легче распространимым, пересылаемым по почте.

Здесь мы вплотную сталкиваемся с идеей печатной — текстовой обложки. Ее первое назначение было очень простым. Книга-блок, сочетание отпечатанных или, ранее, написанных от руки листов, — должна была сдерживаться, охраняться обложкой. Переплет эту функцию выполнял, конечно, лучше; но обложка могла быть и суррогатом или паллиативом, временной подменой переплета. На определенном этапе общественной истории книгопроизводства, когда книга и печать вообще в век, горделиво себя называвший «веком просвещения», сделались могучим орудием эмансипации буржуазии, обложка стала пониматься шире, чем просто способ охраны листов текста: она стала носительницей целей книги. Печатаемые на обложке сведения о книге стали средством агитации за ее содержание. Перед обложкою с печатным наборным, затем усложненным, художественно оформленным текстом встали задачи агитации, пропаганды, рекламы книги. Печатная, наборная, художественно решенная, гравированная, литографированная, рисованная обложка мало-помалу стала неотъемлемой частью новой европейской книги. Связано это было и с развитием книжной торговли, с появлением магазинов или лавок, где книга, ставшая товаром, должна была быть показана на прилавке, в окне, в витрине. Цель печатной обложки была — сразу сделать книгу известной по ее содержанию покупателям, заметною, понятною.

С этого момента и начинает жить и развиваться печатная обложка, как мы ее знаем. Ее самый первый пример — простое повторение на «оболачивающей» блок книги бумаге всех сведений, какие напечатаны на титульном листе книги. Обложка в точности того же набора, только на другой, цветной бумаге перепечатывает титульный лист со всем изобилием выходных сведений и характеристикой содержания журнала — в первую очередь.

Самые ранние русские обложки — те, которыми снабжены «Академические известия» 1770-х годов. На их обложках титульные сведения повторяются из выпуска в выпуск, меняются только обозначения месяца выпуска. Сохраняется и оформление; следует заметить появляющуюся тенденцию: обложку, на которой больше места, чем на титульном листе, делают более нарядной, заметной, худо-



Академическія

ИЗВѢСТІЯ

ГЕНВАРЬ 1779.

Содержащія въ себѣ Исторію наукъ и новѣйшія открытія оныхъ. Извлеченіе изъ дѣяній славнѣйшихъ Академій въ Европѣ, новыя изобрѣтенія, опыты въ естественной Исторіи, Химіи, физикѣ, Механикѣ и въ относящихся къ онымъ художествахъ. Отличнѣйшія произведенія въ писменахъ во всей Европѣ; Академическія задачи; любопытныя и странныя тяжбы и прочія примѣчательныя произшествія.

При С. Петербургской Императорской Академіи наукъ.

Наборный титул. СПб., 1779



ИЗСЛѢДОВАНІЯ

СВОЙСТВА И ПОДРАЖАНІЕ

ВЪ ДѢЛАНІИ

ШВЕДСКОЙ КАМЕННОЙ БУМАГИ,

Учиненныя

ІОГАННОМЪ Г. ГЕОРГІЕМЪ.

Химіи Профессоромъ.

Цѣна 25 коп.

Въ Санктпетербургѣ

Въ Типографіи Горнаго Училища.

1789 года.

Наборная обложка. И. Георги. СПб., 1789

жественно привлекательной; появляются обложки, в которых титульные сведения обрамляются наборной рамкой.

Кто обложки эти изготовлял, мы не знаем. Их авторы-художники — это типографщики Академии наук, безымянные наборщики-метранпажи, порою только добросовестные исполнители редакторских указаний. Уже в следующем десятилетии, в 80-х годах, когда типографское дело в России было расширено разрешением «частных» типографий, обложки становились разнообразнее и интереснее. Из типографии Горного училища в Петербурге выходит одна за другой книга научного, научно-популярного, учебного характера в печатных обложках нового типа. На «Исследованиях» И. Георги, выпущенных в 1789 году, на «Опытах» Т. Ловица 1792 года обложки почти идентичны: после заглавия и указания на автора помещается политипаж с профилем Минервы, который становится как бы издательской маркой типографии Горного училища. Если книга Георги — самостоятельное издание, то «Опыт» Ловица — оттиск из журнала — вовсе не имел и титульного листа. Обложка сразу стала и «титулом» и «оболочкой». Оба примера весьма схожи, но не идентичны. Окаймляющая рамка на титуле книги Георги аккуратно

составлена из наборной цепочки звездочек, в оттиске книги Ловица — из знаков «параграфа».

Обложка быстро становится средством и приемом ознакомления с содержанием, призывом заинтересоваться книгой. В конце XVIII века в московском издательстве А. Решетникова, например, в драме Ф. Матвеева «Добродетельная преступница», 1792 года, на обложке помещались помимо сведений об авторе и заглавия (порою — только заглавия) украшающие виньетки и наборные из «филлейтов» рамки с ритмически их превышающими цветочками. Книга становилась нарядною вблизи и издали.

С другой стороны, при издании сентиментальной комедии «Бедность и благородство души» А. Ф. Коцебу (Москва, 1788, типография Ридигера и Клаудия) обложка делается предельно «сокращенно», без указания автора и какого-либо декоративного убранства: такая обложка, чисто наборная, но шрифтом более крупным по сравнению с титульным листом, является, в сущности, ничем иным, как шмуцтитулом книги.

Впоследствии шмуцтитул стали печатать в самом блоке книги, на бумаге текста, его как бы «втянули» в книгу, поставив перед обложкой специальные задачи: характеризовать книгу извне, привлекать к ней внимание. Именно на этой основе развивается примечательное искусство русской книжной обложки первой половины XIX столетия, времени русского классицизма и романтизма, художественно-исторически совпадающее с эпохой Пушкина, Гоголя, Брюллова, социаль-



ДРАМА.
ДОБРОДѢТЕЛЬНАЯ
ПРЕСТУПНИЦА,
или
ПРЕСТУПНИКЪ ОТЪ ЛЮБВИ,
въ
ТРЕХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ.

Печатано въ Москвѣ, въ вольной Типографіи А. Рѣшетникова.
1792 года.



ОПЫТЫ
очищенія грубой селитры
угольями

Г. Тобіаса Ловица, Члена Вольнаго Экономическаго Общества, Академіи Наукъ Адъюнкта и Аптекаря.

Въ Санктпетербургѣ
Въ Типографіи Горнаго Училища
1792 года.



ОБЪЯВЛЕНІЕ.

Изъ многократныхъ опытовъ Издатели удостовѣрились, что многія Особы, какъ изъ здѣшнихъ жителей, такъ и изъ иногородовыхъ, желаютъ подписаться на сіе Изданіе преимущественно у самихъ Издателей. Почему нужнымъ щитается объявить, что таковые могутъ подписываться у Главнаго Издателя, живущаго подлѣ Пустаго рынка, въ домѣ Г-жи Леоновичевой № 81. въ верхнемъ этажѣ. Иногородные же благоволятъ адресоваться въ Газетную Экспедицію С. Петербургскаго Почтамта, или надписывать такъ: Обществу Издателей Духа Журналовъ.

Г-да Подписавшіеся получать всѣ Книжки, начавъ отъ первой. Цѣна остается таже: для здѣшнихъ, за цѣлый годъ 25 ру. а за полгода 15 ру.—а съ пересылкою въ другія города за весь годъ 30 ру.

ОГЛАВЛЕНІЕ

XI Книжки.

ПУТЕШЕСТВІЯ:
1. Письмо изъ Балтиморы (Окончаніе.)
НРАВСТВЕННОСТЬ:
2. Нищіе въ Англіи.
НОВѢЙШІЯ ОТКРЫТІЯ:
3. Пильная мельница и Башмачная фабрика въ Лондонѣ.
ЛИТТЕРАТУРА:
4. Молитва.
СМѢСЬ:
5. Отъ Издателей.

Печатать позволяется.
С. Петербургъ. Марта 14 дня 1816 года
Цензоръ Стат. Совѣт. и Кавал.
И. Тимковской.



ДУХЪ
ЖУРНАЛОВЪ.
1816 годъ.

КНИЖКА
II.

(*Марта* 15.)



ЦЫГАНЫ.

Наборные обложки с применением политипажей.

БѢДНОСТЬ
и
БЛАГОРОДСТВО
ДУШИ.
КОМЕДIЯ.

Наборная обложка. И. Коцебу. Бедность и благородство души. М., 1798 СПб., 1832

Разворот наборной обложки с применением политипажей. М., 1825

Разворот обложки с применением политипажей. М., 1834

но — с дворянским этапом освободительной борьбы. Это время декабристов и Герцена.

Впереди по-прежнему идут обложки журнального типа. С очень большим тактом и умением скомпонованы обложки журнала-сборника В. А. Жуковского «Для немногих», первых русских искусствоведческих журналов: московского — И. Буле и петербургского — В. Григоровича.

Как характерный пример можно указать на «Дух журналов» 1815—1820 годов, издававшийся Г. М. Яценко, — любопытный и малосерьезный подбор всевозможного рода мелких или более крупного значения сведений из разных изданий, выходивший «листами», тоненькими брошюрами с проходящей нумерацией страниц, без титульных листов, с обложками, имеющими на передней странице заглавие и номер, на задней — выходные сведения и оглавление. Наборная рамка, серая бумага обложки (меньшего формата, чем самые листы текста) характеризуют издание как внешне культурное.

Безусловно высококультурными в художественном и полиграфическом отношении должны быть признаны русские печатные наборные обложки 20-х годов XIX века. В Москве — это время расцвета деятельности двух замечательных типографий — А. Р. Семена и С. М. Селивановского. «Сочинения» А. Нахимова, сатирика (1782—1814), изданы в 1822 году превосходно, в них уделено внимание как передней, так и задней стороне обложки, хорошо оформлен корешок. Все это делает книгу в обложке как бы даже не нуждающейся в переплете. С другой стороны, печатная наборная обложка «Цыган» Пушкина с ее лаконизмом, четкостью и неоспоримой красотой как шрифта, так и обрамления представляется внутренне





О

УСТРОЙСТВѢ

и

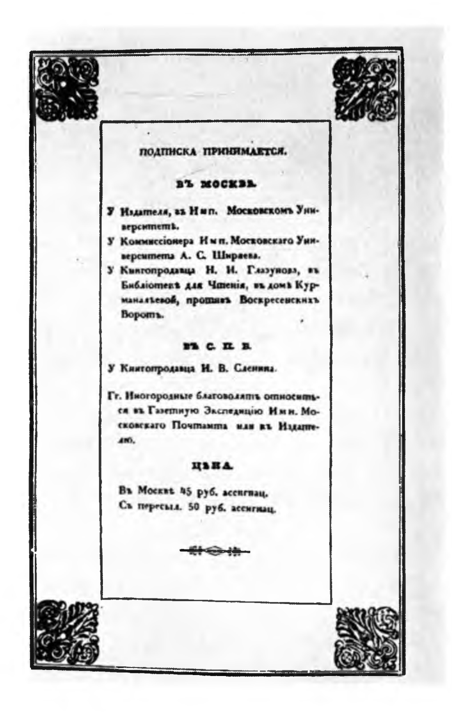
ПОЛЬЗѢ

ВОДОЧИСТИТЕЛЬНЫХЪ

КОЛОДЦЕВЪ.

МОСКВА.

1825.



ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ.

ВЪ МОСКВѢ

У Издателя, въ Имп. Московскомъ Университетѣ.

У Коммиссіонера Имп. Московскаго Университета А. С. Ширяева.

У Книгопродавца Н. Н. Глазунова, въ Библіотекѣ для Чтенія, въ домѣ Курманалѣевой, противъ Воскресенскихъ Воротъ.

ВЪ С. П. Б.

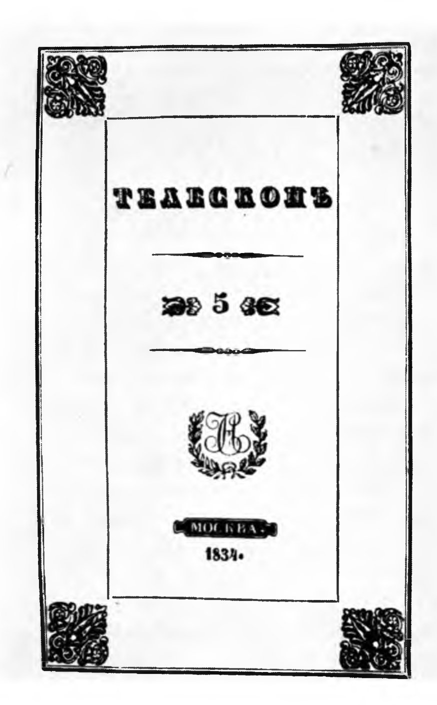
У Книгопродавца И. В. Слёнина.

Гг. Иногородные благоволятъ относиться въ Газетную Экспедицію Имп. Московскаго Почтамта или въ Издателю.

ЦѢНА

Въ Москвѣ 45 руб. ассигнац.

Съ пересыл. 50 руб. ассигнац.

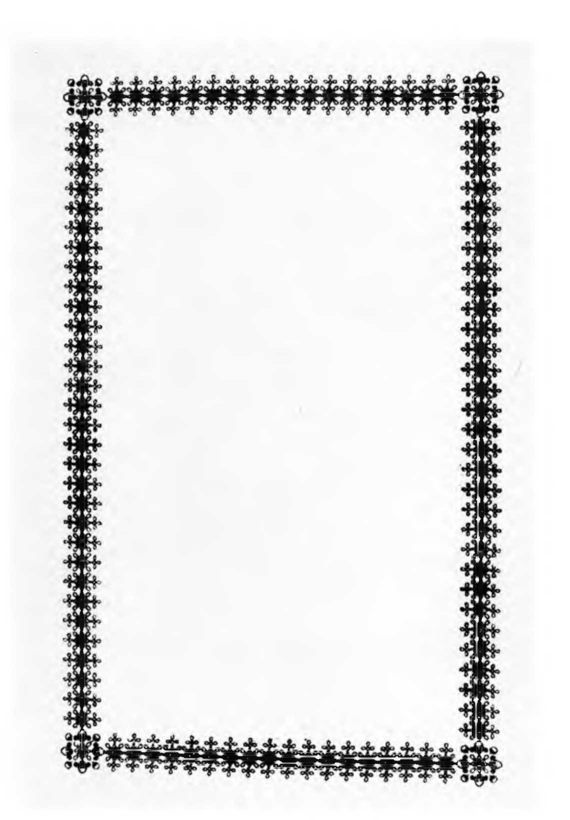


ТЕЛЕСКОПЪ

№ 5

МОСКВА.

1834.





Разворот наборной обложки с применением политипажей. СПб., типография Экспедиции заготовления государственных бумаг

«правильной», эстетически весомой. А, например, в издании 1825 года, посвященном «устройству водоочистительных колодцев», совершенно не подходят к санитарно-канализационной теме издания нарядная рамка, лавровый венок на передней странице обложки и серебряная ваза на задней.

Всякая красота должна быть «уместной», — как говорил Пушкин, опираясь на эстетику классицизма, — «сообразной» и «соразмерной». Известный журнал «Телескоп» Н. И. Надеждина выходил в обложках, превосходных по вкусу. Две очень простые наборные линейные рамки, предельно лаконичные выходные данные, марка типографа на передней странице обложки, объявления на задней и подчеркнутые политипажным фигурно-типографским орнаментом углы полей делают обложку «Телескопа» безусловным достижением русского книжного искусства нового десятилетия — 30-х годов XIX века.

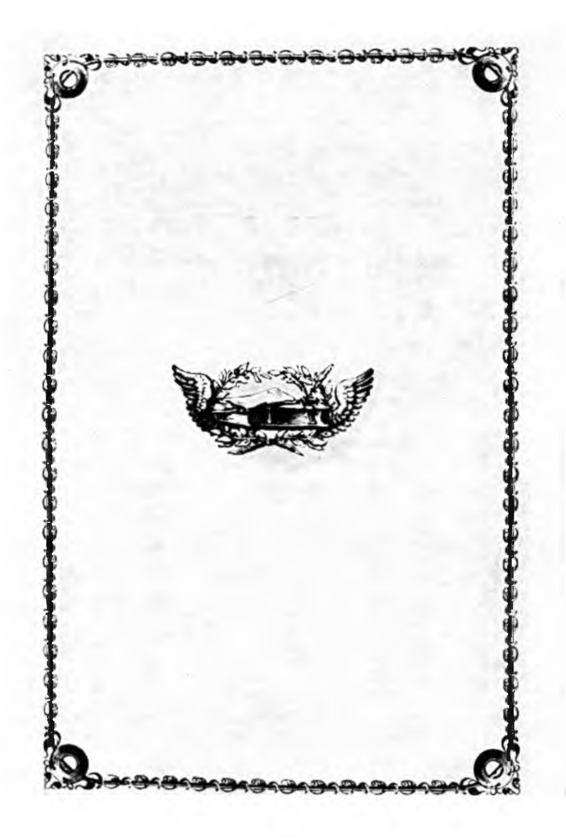
Вместе с тем, конец этого десятилетия характеризуется решительным изменением русского искусства книги. В ее убранство входит деревянная гравюра и литография. Создаются шедевры «кружевного» орнамента, делающегося изощренным. Известное миниатюрное издание «Евгения Онегина» 1837 года представляет собой шедевр литографского узора белых пересекающихся линий на темном фоне обложки. Это не набор, но «кружевной» набор торжествует в типографии Экспе-

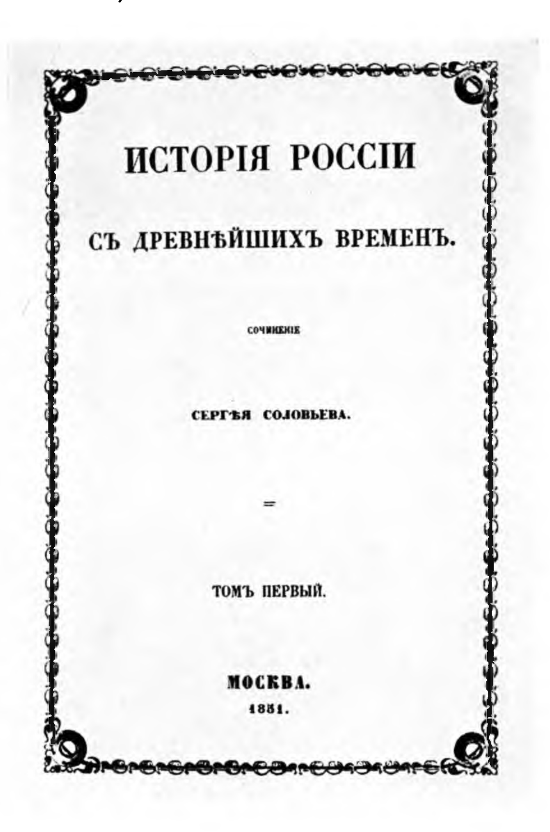
диции заготовления государственных бумаг. Примером его может быть издание «Русской истории» Н. Устрялова 1839 года. Из наборного орнамента здесь построено целое здание, обрамляющее выходные данные книги. Задняя страница обложки (желтая сравнительно тонкая бумага) украшена просто наборной рамкой из мотивов передней страницы, текста нет.

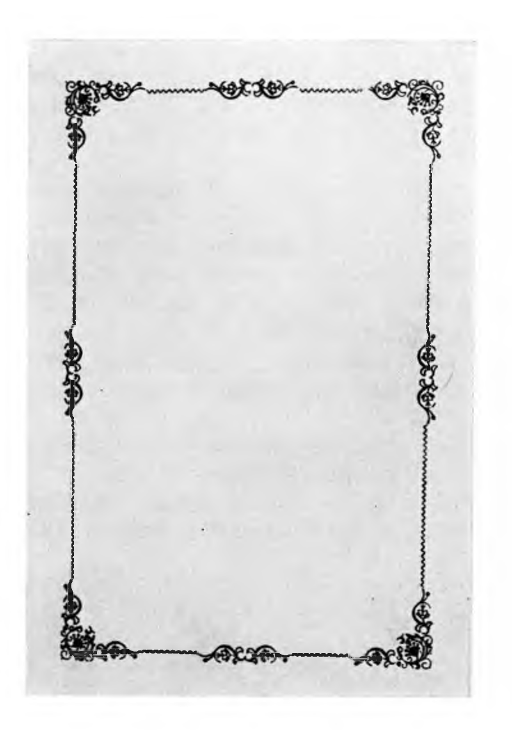
Для 40-х годов это казалось явно недостаточным. Лучшие издания нового десятилетия широко начинают, применяя и «кружевной» набор и все достижения прежнего времени, включать в обложку иллюстративное клише, гравюры на дереве, взятые из числа «картинок» текста или специально сделанные для обложки, как это выполнили Агин и Бернардский для знаменитой серии «100 рисунков из Мертвых душ» 1846—1847 годов. Чисто наборной обложкой ее считать нельзя. Политипаж, типографский элемент, взятый из ассортимента типографии, относится к набору, индивидуальная, предназначенная только для данной книги гравюра, — конечно, нет.

Чисто наборная обложка может быть высококачественной и эстетически полноценной и без изображений. Такой обложкой снабжена «История России» С. М. Соловьева, первый том вышел в Москве в 1851 году, и знаменитые «Эстетические отношения искусства к действительности» Чернышевского, вышедшие в 1855 году

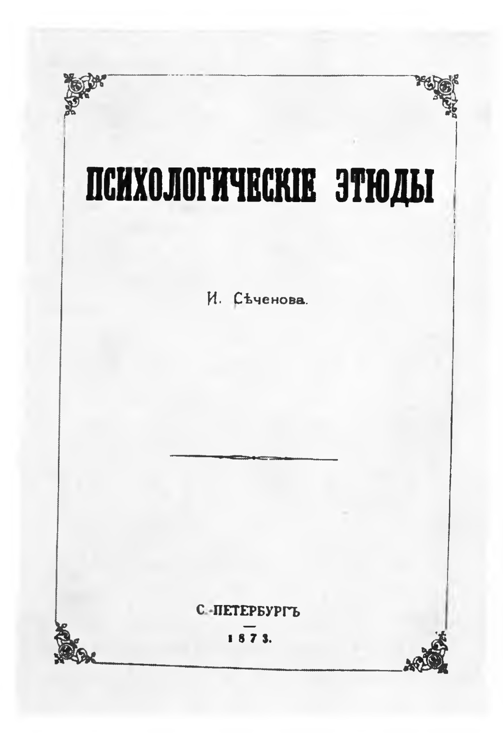
Разворот наборной обложки с применением политипажей. М., 1851








ЭСТЕТИЧЕСКІЯ ОТНОШЕНІЯ
ИСКУСТВА КЪ ДѢЙСТВИТЕЛЬНОСТИ
СОЧИНЕНІЕ
Н. ЧЕРНЫШЕВСКАГО
1855


ПСИХОЛОГИЧЕСКІЕ ЭТЮДЫ
И. Сѣченова.
С.-ПЕТЕРБУРГЪ
1873.


ФИЗІОЛОГИЧЕСКІЕ ОЧЕРКИ
И. СѢЧЕНОВА.
съ 13-ю рисунками.
С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
ИЗДАНІЕ Н. П. КАРБАСНИКОВА

в Петербурге. Оба издания имеют скромную, но декоративно оправданную наборную рамку вокруг заглавия на передней странице обложки и ту же рамку без всякого текста — на задней. «История» Соловьева на задней стороне наборной обложки имеет политипаж. В издании «Эстетических отношений» Чернышевского от этого отказались. Поразительно, как подлинно художественно оформлена знаменитая диссертация основателя новой революционно-демократической эстетики, которого объявляли врагом искусства.

В 60—70-х годах оформление печатной обложки, с одной стороны, оказывается иллюстративным — с включением на обложку клише из книги, с другой — становится проще. В рамке обложки «Эстетических отношений» наборной орнаментикой подчеркивались не только углы, но и боковые стороны обрамления. В изданиях книг знаменитого ученого-физиолога И. М. Сеченова скромный орнамент подчеркивает только углы наборной рамки. В 1880-х годах отказываются и от этого. С другой стороны, для «оживления» печатно-наборной обложки вводится порою вторая краска. Тот же набор, что и на титульном листе, печатается на обложке в 2—3 цвета. Цветною оказывается и самая простая линеечная рамка.

Так начинает с 1880-х годов входить в оформление внешних элементов русской книги «модерн». Он уже чувствуется в обложке «Стучит» И. С. Тургенева (Москва, 1875), где строк заглавия слишком много и где каждая набрана шрифтом особого кегля и гарнитуры. Увы! «модерн» с его вычурностью и никому не нужными псевдохудожественными завитками определил и печатные обложки





Разворот наборной обложки с применением политипажей. СПб., 1855

Наборные обложки. СПб., Изд-во Н. Карбасникова, 1873, 1884

Наборная обложка с применением политипажей. М., 1875

Наборная обложка. СПб., Изд-во А. Ф. Маркса, 1902

книг Чехова 1890—1900-х годов... Даже перегруженные текстом и снабженные иллюстративным клише обложки большинства русских изданий конца века были лучше, во всяком случае серьезнее.

Можно считать, что лучшим временем русской наборной обложки оставалась эпоха Пушкина. Конец XIX, как и начало XX, века тяготел к восстановлению «классики» и к обложке, рисованной художником. Последовало на основании новой фотомеханической техники подлинное возрождение искусства русской книги, завершенное в наше время торжеством оригинальной гравированной на дереве книжной декорации, сливающейся с текстом и смыслом книги в нерасторжимое единство.

5.

КНИГА И ГРАФИКА ЗА РУБЕЖОМ

В. ЛАЗУРСКИЙ

ЛЕЙПЦИГСКИЕ СБОРНИКИ «КНИЖНОЕ ИСКУССТВО»

В ГДР вышла в свет книга: Книжное искусство. Международные вклады в искусство оформления книги. Четвертый том. Издание Института оформления книги в Лейпциге (Дрезден, «Ферлаг дер Кунст», 1963). Невозможно писать об этой превосходно оформленной и напечатанной книге, не познакомив читателя с историей возникновения сборников, носящих название «Buchkunst»[1].

В 1914 году, перед самым началом первой мировой войны, в Лейпциге открылась Международная выставка печатного дела и графики, так называемая «Бугра». Здесь впервые была сделана попытка показать не только технические, но и чисто художественные достижения разных стран в области книгопечатания. В этой выставке участвовала и Россия. Русскую книжную графику представляли тогда главным образом художники, группировавшиеся вокруг журналов «Мир искусства» и «Аполлон», и представляли, надо сказать, с честью [2]. «Бугра» была организована Союзом немецких книгоиздателей, но идея устройства международного смотра книжной графики исходила от Лейпцигской академии графических искусств и печатного дела, праздновавшей в 1914 году 150-летие своего существования.

В 20-х годах начали понемногу возобновляться международные культурные связи, прерванные войной. В 1927 году в Лейпциге состоялась вторая большая Международная выставка книжного искусства, на которой были представлены книги тридцати семи стран, в том числе и Советской России. В 1928 году вышла в свет нашумевшая в свое время книга 26-летнего Яна Чихольда, воспитанника Лейпцигской академии, «Новая типография», в которой провозглашались новые принципы книжного искусства, родственные экспериментам русских конструктивистов — Эль Лисицкого, Александра Родченко и других соратников Маяковского. Чихольд писал: «Разрыв со старой типографией... не означает ничего иного, как совершенный отход от декоративного мышления и поворот к функциональному

---

[1] Buchkunst. Internationale Beiträge zur Buchgestaltung. Vierter Band. Herausgegeben vom Institut für Buchgestaltung Leipzig (Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1963).

[2] См., например, книгу «Der Moderne Buchschmuck in Russland» (составитель С. Маяковский, текст Н. Радлова), вышедшую в свет в 1914 году в связи с выставкой «Бугра».

формотворчеству. Оно и есть отличительный признак нового времени вообще... Ее (т. е. «новой» или «элементарной» типографии) стремление разумно и с наибольшим возможным совершенством формовать любую работу при помощи элементарных современных средств, требует свежего (т. е. шаблонного, не традиционного) отношения к каждой отдельной работе...»[1] Это был своеобразный протест против понимания «художественной книги» как книги, украшенной виньетками и заставками, что было так характерно для книг (как немецких, так и русских) первых двух десятилетий нашего века. В начале двадцатых годов многовековые традиции книжного искусства казались потрясенными до основания. Какой должна быть современная книга? Какой облик приобретает книга двадцатого столетия в недалеком будущем? Эти вопросы настоятельно стучались в дверь. Мысль о специальном периодическом издании, посвященном проблемам современного книжного искусства, дающем информацию обо всем, что происходит на свете нового в этой области, носилась в воздухе. Выставка 1927 года давала материал для такого издания. Инициативу его осуществления взяла в свои руки Лейпцигская академия графических искусств, справедливо считавшая себя хранительницей лучших традиций искусства книги.

Первая книга под заглавием «Buchkunst» вышла в свет в 1931 году. Во главе Академии стоял в те дни художник книги и шрифта Вальтер Тиманн, талантливый и прогрессивно мыслящий человек, критически относившийся к крайностям приверженцев «современной деловитости» и «функционализма» и находивший в себе решимость «быть романтиком», становясь на защиту традиционного книжного искусства. Но Тиманн отнюдь не был ретроградом. Вот как определяет он в предисловии к первому тому «Buchkunst» главную задачу предпринятого Академией издания: «Нити, которые связывают ее [Академию] почти со всеми художниками мира, дарящими свою любовь и тщание созданию книг, должны быть теперь спрядены и связаны крепче и на долгие времена... Мы надеемся найти и по ту сторону границ Германии друзей нашим планам и нашей работе и сделать вклад в дело взаимопонимания и признания своеобразия разных национальных культур... Пусть нации, которые принимают участие в этом деле, — давая и беря, чтобы установить дружественные связи, — узнают... что есть хорошего у каждого».

Как уже говорилось, первый том «Книжного искусства» вышел в 1931 году. За ним последовал второй, датированный 1935 годом. Несмотря на то, что за истекшие четыре года политическая ситуация внутри Германии резко изменилась, Тиманн продолжает мужественно отстаивать принципы, провозглашенные в первом томе. В предисловии, написанном им ко второму тому, говорится: «Академия... выпускает в свет второй том „Книжного искусства“ и выполняет таким образом свое обещание предоставлять от времени до времени художникам всего мира, связанным с книгой, слово на „интернациональном конгрессе в форме книги...“» Далее утверждается, что «...художественное старание, воспитание вкуса и стремление к техническому прогрессу — вот те связи, которые, вопреки всем омрачениям и препятствиям, сохраняют свою крепость и долговечность для всех единомыслящих среди всех народов». В 1935 году это звучало как дерзость. Не удивительно, что на втором томе «Книжное искусство» вынуждено было прервать свое кратковременное, но славное существование, чтобы возродиться лишь после крушения «третьей империи».

---

[1] Цитаты из книги: Ian Tschichold. Die Neue Typographie, Berlin, 1928. Ян Чихольд известен сейчас как автор целого ряда книг и статей по истории книги и шрифта. По этим публикациям можно проследить эволюцию взглядов маститого художника, приведшую его от полного отрицания к признанию значения традиций (в частности, традиций, идущих от первопечатников эпохи Возрождения) для современного книжного искусства.

Оба первых тома «Книжного искусства» — библиографическая редкость сегодня. Издание выполнено любовно, на очень высоком полиграфическом уровне, интересно и разнообразно по содержанию, снабжено множеством интересных иллюстраций. Но главное, что привлекает к нему сейчас, — это его благородная целенаправленность, действительно близкая сердцу каждого прогрессивно мыслящего художника.

Естественно, что основанная после второй мировой войны на развалинах старой Лейпцигской академии новая Высшая школа графики и книжного искусства решила продолжить издание «Книжного искусства». За это дело взялся Институт оформления книги [1], созданный при Высшей школе графики по инициативе известного художника книги и шрифта профессора Альберта Капра, возглавившего этот Институт. Третий том «Buchkunst» (решено было продолжать нумерацию издания, выпускавшегося до войны Академией, чтобы подчеркнуть преемственность) вышел в свет в 1959 году, накануне открытия третьей Международной выставки книжного искусства в Лейпциге. В предисловии к третьему тому Альберт Капр подчеркивает, что, возобновляя издание сборников «Buchkunst», Институт оформления книги ставит перед собой те же основные задачи, которые преследовала прежняя Лейпцигская академия: при помощи «интернационального конгресса в форме книги» (выражение, взятое из предисловия Тиманна ко второму тому) крепче завязать нити, протянувшиеся между художниками книги разных стран. Автор предисловия считает, что «настало время для международного сравнения» достижений в области книжного искусства стран, известных своим книжным искусством [2].

Третий том «Buchkunst» был очень разнообразен по содержанию: здесь были статьи о книжных иллюстрациях Франса Мазерееля и Пабло Пикассо, об известном иллюстраторе Йозефе Хегенбарте, о Хосе Вентурелли и о других современных немецких и итальянских иллюстраторах, о болгарской станковой и советской книжной графике, о немецких художниках — мастере художественного переплета Отто Дорфнере и мастере типографского искусства Оскаре Цехе, о художнике шрифта Ф. Г. Эрнсте Шнейдлере, о китайской цветной ксилографии, о книгах древней Мексики и о хороших детских книгах со всего света. Поистине международное обозрение, как об этом мечтал Вальтер Тиманн!

Что касается внешнего вида третьего тома, то доцент Высшей школы графики Вальтер Шиллер, в руках которого находилось общее редактирование и оформление его, намеренно подчеркнул связь с прежними сборниками (выбор формата и т. д.), сумев при этом придать книге вполне современный облик. Марку Института книжного оформления для переплета сборников «Buchkunst» нарисовал доцент Высшей школы Вольфганг Маттейер.

Интересно отметить, что ручной набор и печать этого тома были выполнены в собственных мастерских школы (тираж 1000 экземпляров), а в изготовлении клише для репродукций (выполненных по большей части артистически) приняли участие не только немецкие, но и зарубежные издательства, типографии, художественно-производственные мастерские, как, например, Издательство болгарских художников в Софии, чехословацкая типография (Turnov), отпечатавшая для сборника целую статью о проектировании современных шрифтов в ЧССР, или мастер-

---

[1] Institut für Buchgestaltung. Принятый у нас термин «оформление книги» недостаточно точно передает немецкий термин «Buchgestaltung», означающий не только «оформление», но и «конструирование» книги.

[2] Далее говорится о том, что представители социалистических стран выражали желание создать многоязычный ежегодник «Книжное искусство» и что издатели немецкого сборника были бы рады сотрудничать в социалистической культуре и в такой форме.

Internationale Beiträge zur Buchgestaltung Herausgegeben vom Institut für Buchgestaltung Leipzig Vierter Band

BUCHKUNST

Inhalt: Théophile Alexandre Steinlen Alexei Krawtschenko Vorformen des Buchdrucks in China und Korea Die chinesische Schriftreform Japanische Grafik Max Schwimmer Horst Erich Wolter José Guadalupe Posada Der Künstler als Reporter Die Dostojewski-Illustrationen von Axl Leskoschek Der Druck mit Metallettern in Korea »Das schönste Gedicht« VEB VERLAG DER KUNST DRESDEN

В. Шиллер. Суперобложка. «Buchkunst». Вып. IV. Лейпциг, 1963

Internationale

Beiträge

zur Buchgestaltung



Vierter Band

Herausgegeben

vom Institut

für Buchgestaltung

Leipzig

BUCHKUNST

В. Шиллер. Титульный разворот. «Buchkunst». Вып. IV. Лейпциг, 1963

ская Jung Pao dsai в Пекине, исполнившая необходимое число оттисков непосредственно с деревянной доски водяными красками.

Четвертый том «Buchkunst» вышел в свет в 1963 году под эгидой лейпцигского Института оформления книги и дрезденского Издательства книг по искусству («Ферлаг дер Кунст») и превосходно отпечатан в типографии «Оффицин Андерсен Нексе» (Лейпциг). Оформление этого тома по-прежнему принадлежит Вальтеру Шиллеру. На суперобложке, набранной титульным шрифтом «Фрейндшафтс-антиква», который спроектировал выпускник Высшей школы графики и книжного искусства в Лейпциге Ю. Бинг-нан, дан перечень статей, помещенных в этом томе. На темно-синем тканевом переплете красуется известная уже нам марка Института оформления книги, тисненная золотом по черной плашке. Она повторена еще раз на красиво скомпонованном асимметричном титульном развороте. Внутри книга построена по-иному, чем в третьем томе: узкие внешние и широкие внутренние поля. Это ставшее уже привычным отступление от классических традиций в расположении полос набора на развороте представляется мне разумным в книге такого типа, как «Buchkunst». Оно позволяет очень свободно и разнообразно размещать иллюстрации в тексте, компонуя развороты асимметрично, по принципу равновесия пятен. В том, как практически осуществлен этот принцип «свободной композиции» разворотов в каждом отдельном случае, видны глаз и

рука мастера. Книга хорошо набрана красивым современным шрифтом ренессансного типа «Полифилус-антиква». Все детали — от наборного авантитула до оглавления и выходных сведений — отлично скомпонованы и образуют единое целое. Тщательность переплетных работ, ровная и чистая печать текста и иллюстраций, выполненных в различных техниках, — все те мелочи, от которых зависит столь многое, — создают очень хорошее впечатление от книги в целом. Ее приятно держать в руках, она — «красивая вещь».

Каково же ее содержание?

Книга начинается блестящей статьей Франсиса Журдена о Теофиле Стейнлене. Известный французский писатель Журден умер в 1959 году. В этом же году исполнилось 100 лет со дня рождения художника Теофиля Александра Стейнлена (1859—1923). Обе эти даты дали повод для помещения в сборнике «Buchkunst» сокращенного перевода книги Журдена о Стейнлене, вышедшей в свет во Франции в 1954 году. Исследование Журдена написано талантливо и сжато. «Франсис Журден был художник, так как он умел видеть и показывать. Он только описывал то, что видел; он был слишком правдив, чтобы что-либо выдумывать», — эти слова Вюрмсера в сборнике дают очень верную характеристику стилю Журдена, блеску которого мог бы позавидовать каждый пишущий о художниках и об искусстве. Многочисленные репродукции расширяют наше представление о Стейнлене,

Т. А. Стейнлейн. Разворот. «Buchkunst». Вып. IV. Лейпциг, 1963



Diese kluge Anpassung, diese überlegte Anwendung der technischen Mittel, deren Erfordernissen Steinlen sich beugt, um desto besser zu überzeugen, sie sind die besten Hilfsmittel eines Denkens, das, so kämpferisch es auch ist, keine andere Sprache verwendet als die künstlerischer Gestaltung. Das Werkzeug dieses Partisanen ist der Zeichenstift; und dieses Werkzeug handhabt er mit einer Meisterschaft, die jeder Einzelheit eine erstaunliche Wirkungskraft verleiht, da er jede mit genügender Unterscheidungsgabe auswählt, um eine Persönlichkeit scharf zu charakterisieren oder einen Auftritt sinnreich darzustellen. Jeder Strich sitzt; alle Einzelheiten des Werks tragen dazu bei, den Sinn des Ganzen scharf herauszuarbeiten und uns dadurch das rechte Verständnis zu erleichtern. Daher ist die Bezeichnung der Handlung durch Worte oder auch eine Titelangabe nur ausnahmsweise nötig. Die Zeichnungen Steinlens können ohne weiteres auf Erläuterung durch Worte verzichten. Sie haben ihren eigenen Ton, ihr eigenes Handlungsvermögen. Sie sind ergreifend, und sie sind begreifbar. Ergreifend, weil sie begreifbar sind. Sie spielen treffend ihre Rolle als bildliche Darstellungen. Sie klären noch mehr als sie erklären. Sicherlich klagen sie an, aber weniger in der Art und Weise des Staatsanwalts als in der des Dichters. Steinlen hat nichts von einem Redner an sich.

Dieser Auffassung vom Bild und seiner Besonderheit verdankt Steinlen seine Ausdruckskraft. In den meisten Fällen erliegen wir ihr, ohne das Bedürfnis zu empfinden, auf den Text zurückzugreifen. Das ist in dem Maße wahr, daß die Einheitlichkeit des vorliegenden Bildwerkes in keiner Weise durch den Rückgriff auf die verschiedenartigen Texte der Propagandaschriften oder der Zeitungen, an denen Steinlen nur als Illustrator mitarbeitete, zerstört zu werden brauchte. Wenn es kaum möglich ist, diese Bilder voneinander abzusondern, wenn sie im Grunde alle ungefähr gleicher Art sind, so liegt das daran, daß Steinlen die Gabe hat, seiner Darstellung ein Eigenleben zu verleihen, das nicht mehr von

12

dem des Textes abhängig ist. Man kann diesen, wenn man ihn überhaupt jemals zur Kenntnis genommen hat, gänzlich vergessen haben, ohne daß die Zeichnung auch nur im geringsten an Anziehungskraft, geschweige denn ihren Sinn verlöre. Soll damit gesagt sein, daß Steinlen etwa ein schlechter, das heißt ein ungenauer Illustrator gewesen wäre? Sicherlich nicht; sondern er hat aus der Erzählung oder dem Lied, das zu illustrieren seine Aufgabe war, den Auftritt oder den Vers herausgenommen, der ihm gestattete, sich zum Mitkämpfer des Verfassers anstatt zu seinem Ausleger zu machen. Er entzieht sich nicht den Erfordernissen seines Amtes, er verleugnet nicht den Gedanken seines Mitstreiters, aber seine Persönlichkeit ist zu stark, als daß die Umsetzung aus einer Kunst in die andere, die er durchführt, nicht die Folge haben sollte, Steinlen - notgedrungen - eine *einzelpersönliche* Machtvollkommenheit zu verleihen. Jeder nach seiner Berufung. Die Aufgabe, zu erzählen, kommt dem Erzähler zu, die des Zeichners ist es, zu zeichnen.

Die Urkunden des Illustrators Steinlen und die Skizzenbücher dieses unermüdlichen Bleistiftzeichners und besonders die Erinnerungen des besonnenen, aber darum nicht weniger beharrlichen Beobachters. Er erfindet wenig, aber es bleibt nicht ungestraft, daß er die unbekannten Vorübergehenden unermüdlich und ebenso aufmerksam betrachtet wie die ihm Nahestehenden.

Steinlen hat sich von dem Zwang freigehalten, den eine allzu kleinliche Auffassung von seinem Berufe irgendeinem beliebigen Illustrator auferlegt hätte. Es ist bemerkenswert, daß er, wenn er Aktualität anstrebt, niemals zum »Journalisten« wird, was viele seiner Berufsgenossen dann zu werden gezwungen sind. Dazu bedarf es einiger Worte der Erklärung. Um verstanden zu werden, muß ich auf die längst vergangenen Tage zurückgreifen, in denen Steinlens Talent geboren wurde und sich zu entwickeln begann.

Vor etwa sechzig Jahren war es den Zeitungsdruckereien noch nicht möglich, die Autotypie zu verwenden. Da infolgedessen die Wiedergabe photographischer Abzüge unmöglich war, wurden diese von mehr oder weniger geschickten Spezialisten kopiert, deren Zeichnungen dann in Holz geschnitten wurden. Wenn es darauf ankam, aktuelle Ereignisse zu veröffentlichen, ließ sich jeder gute Reporter von Künstlern begleiten, deren Geschicklichkeit die des Photographen ersetzen mußte und deren Aufgabe also darin bestand, eine möglichst



13

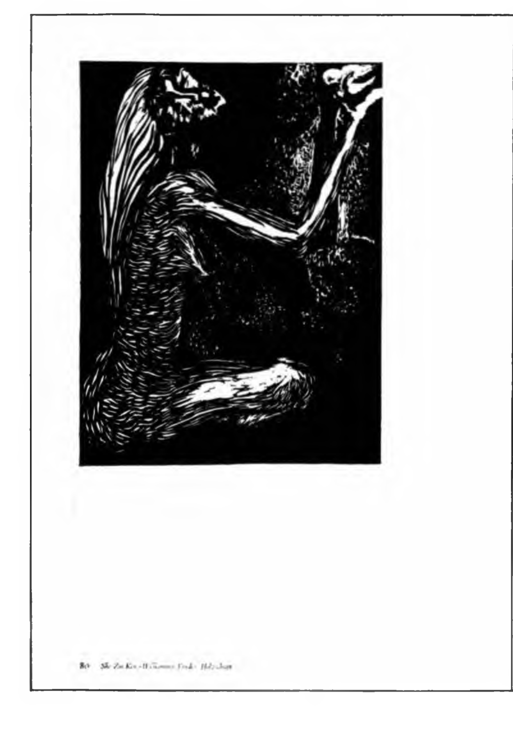


PARAGRAPH NEUN DES PROGRAMMS DER RUSSISCHEN MARXISTEN, DER VOM RECHT DER NATIONEN AUF SELBSTBESTIMMUNG HANDELT, HAT IN DER LETZTEN ZEIT (WIE WIR IM «PROSWESCHTSCHENIJE» BEREITS AUFGEZEIGT HABEN) EINEN WAHREN FELDZUG DER OPPORTUNISTEN HERVORGERUFEN. Sowohl der russische Liquidator Semkowski, in der Petersburger Liquidatorenzeitung, als auch der Bundist Libman und der ukrainische Nationalsoziale Jurkewitsch, in ihren Organen, sind über diesen Paragraphen hergefallen und haben ihn mit der Miene größter Geringschätzung behandelt. Es ist zweifellos, daß dieser «Feldzug der zwölf Nationen» des Opportunismus gegen unser marxistisches Programm in engem Zusammenhang steht mit den gegenwärtigen Schwankungen nationalistischen Charakters überhaupt. Dabei scheint uns eine gründliche Untersuchung der angeschnittenen Frage durchaus zeitgemäß. Vorweg sei bemerkt, daß keiner der genannten Opportunisten auch nur ein einziges selbständiges Argument vorgebracht hat: alle wiederholen sie nur, was Rosa Luxemburg in ihrem langen polnischen Aufsatz vom Jahre 1908/1909 «Die nationale Frage und die Autonomie» gesagt hat. Mit den «originellen» Argumenten dieser Verfasserin werden wir uns denn auch in unseren Darlegungen am häufigsten auseinandersetzen.

— 65 —

120 Horst E. Wolter, Buchseite aus «Zur nationalen Frage» von W. I. Lenin, Dietz Verlag, Berlin 1955

Х. Э. Вольтер. Полоса набора. В. И. Ленин. «Национальный вопрос». Берлин, 1955





Шо Цюи Кен и Йоро Токидайра. Разворот. Гравюра на дереве. (Япония). «Buchkunst». Вып. IV. Лейпциг, 1963

А. Лескошек. Иллюстрации. Ф. Достоевский. «Братья Карамазовы». Лейпциг, 1963









Das Schaffen Posadas ist frei von jeglichem Schatten einer Nachahmung, es hat rein mexikanischen Akzent. Zergliedert man seine Arbeiten, so verwirklicht man die vollständige Analyse des sozialen Lebens Mexikos. Die plastischen Werte, die das Werk Posadas enthält, sind die bleibendsten und wesentlichsten des Kunstwerks.

Die von einer befremdlichen Kraft getragene Gestaltung Posadas hält andererseits in Beziehung auf die Oberfläche des Kupferstiches das größte Gleichgewicht von Hell und Dunkel aufrecht.

Der Ausgleich und die Bewegung sind die höchsten Eigenschaften der klassischen mexikanischen Kunst. Dieser klassischen mexikanischen Kunst ist auch die Liebe zum Ausdruck eigen sowie der zugleich schreckliche und spaßhafte Gebrauch des zu einem bildsamen Element umgewandelten Todes.

Posada stellt den Tod durch den Schädel dar, den Tod, der kämpft, sich betrinkt, weint und tanzt. Es ist der vertraute Tod, der Tod, der sich in eine gegliederte Pappfigur verwandelt und sich bewegt, wenn an einer Schnur gezogen wird. Der Tod als Zuckerschädel, den die Kinder anlachen, andere der Erwachsenen weinen und erschrocken zu Boden stürzen oder erdrosselt am Strange hängen. Der umherbummelnde Tod, der in Fandangos mittanzt, uns aber auch beweint, wenn wir auf den Friedhöfen die Knochen bewerfen, und der neben den Gräbern unserer Verstorbenen Mole ißt und Pulque trinkt.

In jedem Falle ist der Tod ein ausgezeichnetes Thema, um Gegensätze von Schwarz und Weiß zu erzeugen und durch lange zylindrische Körper, die in der Komposition schöne Winkel bilden, genau bestimmte Bewegungen auszudrücken. Eine meisterhafte Benutzung der kahlen Knochen. Alte und Hohlköpfe, sogar Don Porfirio und Zapata, angefangen bei allen Rancheros, Handwerkern und Senatoren, ohne die Arbeiter, Bauern und selbst die Ausländer zu vergessen.

124

Sicherlich keine Bourgeoisie hat ein so schweres Schicksal gehabt wie die mexikanische. Für den getreuen Berichterstatter ihrer Lebensweise, ihrer Handlungen und Geschicke hält man den genialen, unvergleichlichen Kupferstecher Guadalupe Posada. Sein scharfer Griffel kannte kein Erbarmen, weder den Reichen noch den Armen gegenüber; diesen zeigte er ihre Schwächen mit Zuneigung; den anderen goß er mit jeder Gravüre das Vitriol ins Gesicht, das das Metall zerfraß, auf dem er sein Werk schuf. Die Verteilung von Weiß und Schwarz, die Beugung der Linie, das Gleichmaß, alles an Posadas Werk ist sein Eigen, und durch diese Eigenart behauptet er sich im Range der Größten.

Da Posada ein Klassiker war, unterjochte ihn niemals die photographische Wirklichkeit, die Infrawirklichkeit. Immer verstand er innerhalb der Superrealität der plastischen Ordnung Eigenschaft und Größe der Dinge mit bildsamen Werten auszudrücken.

Wenn Auguste Renoirs Worte, ein Kunstwerk werde dadurch charakterisiert, daß es »unbeschreiblich und unnachahmbar« sei, unbestritten wahr sind, so können wir sagen, daß das Werk Posadas ein Kunstwerk im wahrsten Sinne des Wortes ist. Niemand wird Posada nachahmen, niemand wird Posada definieren. Sein Werk ist durch seine Form vollkommen bildende Kunst, durch seinen Inhalt vollkommen das Leben. Tatsachen, die sich nicht in die enge Schublade einer Definition zwängen lassen.

Diego Rivera



125



134 José Guadalupe Posada, Titelblatt der Calavera

Разворот. «Buchkunst». Вып. IV. Лейпциг, 1963

Гвадалупе Посада. Титульный лист. «La Calavera». Лейпциг, 1963

Разворот. «Buchkunst». Вып. IV. Лейпциг, 1963

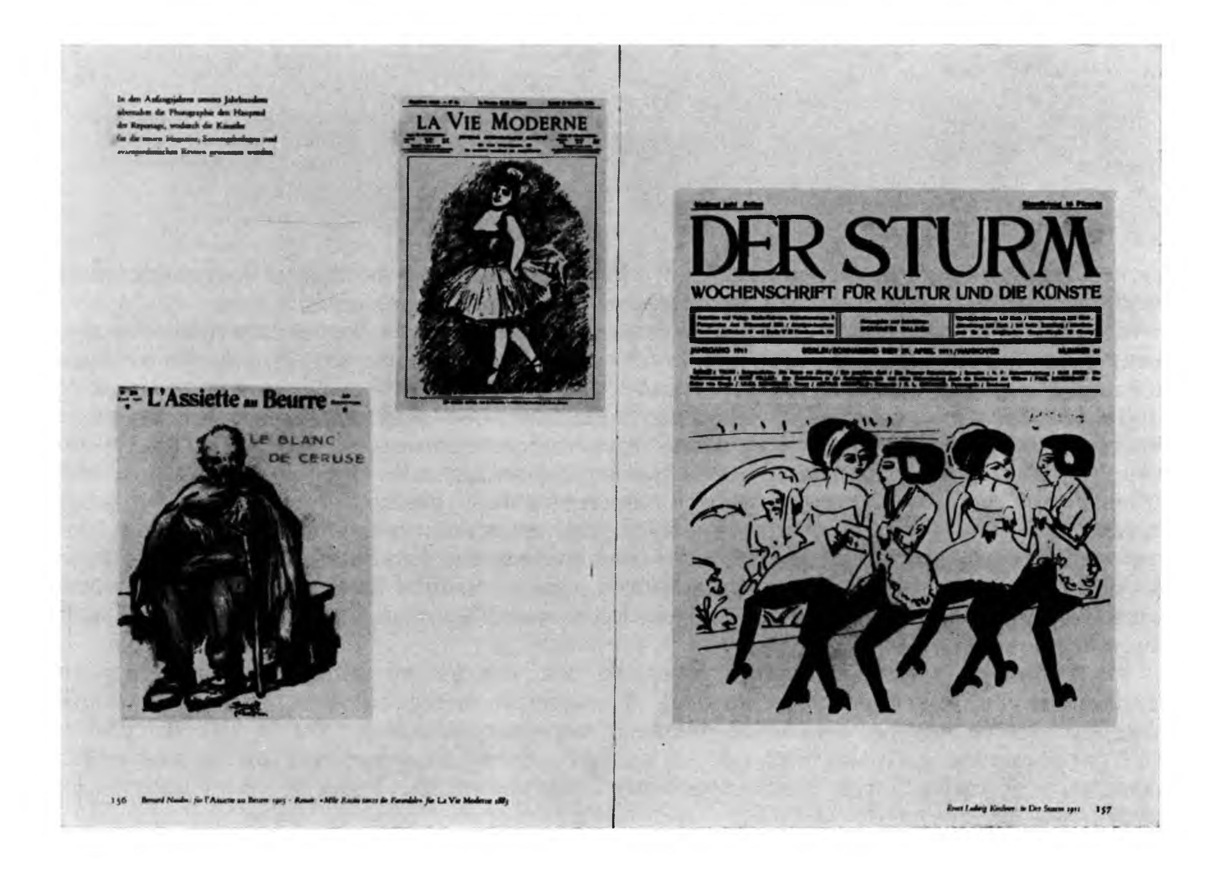
знакомом нам больше по его выразительным плакатам, как о замечательном иллюстраторе и оформителе книг конца XIX — первых десятилетий XX века.

Приятно встретиться вновь на страницах сборника с давно и хорошо известными, чрезвычайно экспрессивными гравюрами нашего замечательного мастера А. И. Кравченко (текст А. А. Сидорова).

Заметка о японской графике предпослана интересному собранию гравюр, экспонировавшихся на Лейпцигской выставке 1959 года и репродуцированных в сборнике.

Небольшие, хорошо иллюстрированные статьи о немецких художниках — известном иллюстраторе Максе Швиммере и Хорсте Эрихе Вольтере, большом мастере типографского искусства, художественном руководителе типографии «Оффицин Андерсен Нексе», где печатался сборник «Buchkunst IV».

Есть художники, умеющие очень интересно писать об искусстве. Прекрасно пишет о своем учителе Посада — Диего Ривера. Крестьянский сын, художник-самоучка Хосе Гвадалупе Посада (1852—1913), «интерпретатор страданий, радостей и стесненного страхом дыхания мексиканского народа», создавший за свою жизнь более 20 тысяч гравюр, иллюстраций, виньеток и титульных листов для газет и журналов, является, по словам величайшего художника новой Мексики, «гениальным, несравненным мастером гравюры на меди. . . Его острый резец не давал пощады ни богатым, ни бедным; последним показывал он слабости — с симпатией; первым же каждая гравюра плескала в лицо витриоль, разъедавший металл,



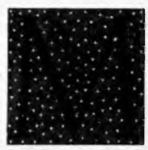


на котором он творил свое искусство... Его произведения по форме — совершенное изобразительное искусство, по содержанию — сама жизнь...»

Статья другого современного художника, Пола Хогарта (перевод с английского), посвящена интереснейшей теме: «Художник в роли репортера». Автор хочет «дать введение в художественную деятельность, которая еще не регистрировалась, хотя она столь же значительна и многогранна, как и та, которую мы находим зафиксированной в истории искусства». Под «художественным репортажем» Хогарт понимает «реакцию художников на события, очевидцами которых они были». Среди иллюстрирующих эту статью рисунков, набросков, гравюр находим работы не только профессиональных рисовальщиков и граверов, работавших для периодической прессы (среди которых были такие великие художники, как Домье), но и имена тех художников, которые в какой-то момент своей жизни «не могли молчать» и откликались, как, например, Валентин Серов, на события, волновавшие современников.

Из небольшой статьи Эрнста Фишера мы узнаем об австрийском графике и живописце, семидесятилетнем Акселе Лескошеке, отсидевшем при нацизме в концентрационном лагере у себя на родине, перебравшемся потом в Швейцарию и эмигрировавшем в Бразилию, где по заказу одного издательства он создал иллюстрации к Достоевскому, принесшие ему заслуженную, хотя и запоздалую известность.

XX. DER TOD


IT GUTER REDE werden besänftigt die Leute; Bescheidenheit hält die Menschen bei Ruhe; Geduld bringt sie zu Ehren. Ein zorniger Mann kann über die Wahrheit nicht entscheiden. Hättest Du Uns vormals gütlich zugesprochen, Wir hätten Dich gütlich unterwiesen, daß Du nicht ungebuhrlich den Tod Deines Weibes solltest beklagen und beweinen. Hast Du den Weisen nicht gekannt, der in dem Bade sterben wollte; oder doch seine Bücher gelesen, daß Niemand soll beklagen das Sterben der Sterblichen! Weißt Du es nicht, dann wisse jetzt: Sobald ein Mensch geboren wird, alsobald hat er den Kaufwein getrunken, daß er sterben soll. Des Anfangs Geschwister ist das Ende. Wer ausgesandt wird, der ist verpflichtet wiederzukommen. Was nun einmal zu geschehen hat, dessen soll sich Niemand weigern. Was alle Leute leiden müssen, dem soll Einer nicht wider-

48

Х. Э. Вольтер. Суперобложка *(слева)* и полоса набора с буквицей. «Земледелец и смерть». Берлин, 1955

Заканчивается сборник заметкой Герта Клауснитцера о международном конкурсе 1959 года «Красивейшее стихотворение», сопровождаемой множеством цветных репродукций с работ участников конкурса — художников Польши, Румынии, Канады, Дании, Норвегии, Кореи, ГДР и ФРГ, Израиля, Венгрии, Чехословакии и Советского Союза.

Как видим, на страницах четвертого тома «Buchkunst» нашло отражение многое из того, что было показано разными странами на Лейпцигской книжной выставке 1959 года. Составители сборника, видимо, не ставили перед собой задачу дать более полный отчет о ней; поэтому у нас нет оснований упрекать их за это.

В заключение хочется пожелать нашим немецким друзьям успеха в продолжении так хорошо начатой Лейпцигской академией и так удачно подхваченной Институтом оформления книги серии замечательных «международных вкладов» в дело развития современной книжной культуры.

А. ТРОМБАДОРИ

ДАНТЕ, ПРОЧИТАННЫЙ СЕГОДНЯ

Иллюстрации Ренато Гуттузо к «Божественной комедии» Данте

С момента создания Данте «Божественной комедии» не так уж много художников пыталось дать свой живописный комментарий к ее песням. Можно даже сказать, что единственный такой комментарий, иначе говоря, единственные иллюстрации в точном смысле этого слова к «Божественной комедии» создал француз Гюстав Доре. В 1861 году он выполнил целую серию прекрасных рисунков, которые до сих пор живут в народе. Но Гюстав Доре проиллюстрировал только «Ад». До него большой интерес к поэме Данте проявили художники-прерафаэлиты. Но они, по существу, не иллюстрировали «Комедию», а лишь поэтически воплощали в своих картинах темы Данте. Так, дантовские мотивы занимают значительное место в художественном творчестве Данте-Габриэля Россетти[1].

В начале романтического периода в живописи англо-швейцарский художник Иоганн Генрих Фюсли (1742—1825) вновь обратился к «Аду», запечатлев в своих картинах не отдельные эпизоды, не персонажи, а всю мрачную и страшную атмосферу поэмы.

Чтобы увидеть, как воплотилась в живописи Дантовская тема победы разума над мистикой и созерцательностью, воспетое им превосходство человека над природой, нам придется обратиться к периоду расцвета гуманизма. Прежде всего речь пойдет о творчестве художников XV века, и особенно Сандро Боттичелли, который в своих прозрачных рисунках к «Аду», «Чистилищу» и «Раю» изобразил героев, пейзажи и различные эпизоды поэмы Данте. Трудно определить, в какой мере идеологические позиции художников, вдохновлявшихся «Божественной комедией», искажали реалистическое содержание поэмы. Подобного рода суждения рискуют оказаться схематичными: можно не заметить и то хорошее, что есть в работах художников, которые не стояли на реалистических позициях и даже сознательно выдвигали на первый план мистические, оторванные от реальности образы «Божественной комедии», мотивы отчаяния. Их нетрудно найти в поэме,

---

[1] Россетти, Данте-Габриэль (1828—1882) — английский живописец и поэт, сын политэмигранта-итальянца. В 1848 году вместе с Уильямом Гентом и Джоном Миллесом основал «братство прерафаэлитов».

хотя она была и остается величайшим примером проникновения в самые глубины духовного мира человека и жизни общества. Было бы нелепо учитывать реальный историко-культурный контекст, который породил такого рода толкования.

Еще более нелепо забывать, что в «Божественной комедии» нашли художественное воплощение не только проблемы социальных, исторических взаимоотношений Данте с обществом того времени, но и извечные проблемы самого человеческого существования, жизни и смерти, связи между историей и природой. Такова громадная емкость поэмы Данте, такова ее сложность. В ней фантазию всегда питает мощный источник революционной идеологии. Поэтому правильнее было бы сказать, что многочисленным художникам, пытавшимся дать живописный комментарий к творению Данте, не удалось полностью и законченно воплотить все его стороны и аспекты. При этом, хотя все обращавшиеся к поэме художники видели и понимали ее грандиозность, наименьшего успеха достигли те из них, кто стремился «иллюстрировать» «Божественную комедию», а не толковать ее. Именно поэтому иллюстрации Доре, как они ни знамениты, оставаясь только иллюстрациями, не содержат подлинно эмоционального, художественного истолкования поэмы Данте. Мое утверждение может показаться произвольным, но, думаю, я не уклонюсь далеко от истины, если скажу, что в нашем XX веке описательный комментарий к «Божественной комедии», к тому же схоластически-академичный, принадлежит кисти эксцентричного и модного художника Сальвадора Дали. Эти иллюстрации вышли недавно в роскошном издании в Италии. До сих пор увидели свет «Ад» и «Чистилище». Речь идет о довольно полном живописном комментарии; однако если подвергнуть его вдумчивому анализу, то окажется, что линии, формы и краски этих иллюстраций — не что иное, как схоластические упражнения в сочетании декоративных элементов, автор которых совершенно не считается с развитием событий, различием ситуаций и персонажей. Художник ограничился, если судить по замыслу и его воплощению, украшением страниц книги. И что особенно удивительно, С. Дали даже не пытался прочитать поэму Данте полемически. Он — в который раз! — предпочел пошутить над серьезными вещами. И эта шутка кажется особенно неуместной потому, что художник драпируется в тогу неоспоримого формального мастерства, скорее декоративного, чем живописного.

Над живописным комментарием к поэме Данте вот уже несколько лет работает Ренато Гуттузо. Его цель — не иллюстративность и не назидательность. В своей работе он отнюдь не следует структуре и строгому развитию событий «Божественной комедии». Однако по уже известным нам рисункам (о них журнал «Иностранная литература» сообщил в числе первых) можно заключить, что эта свобода толкования не мешает Гуттузо с предельной верностью и глубиной воплощать эпизоды поэмы, особенно вдохновляющие художника. Гуттузо сделал свыше ста черных и цветных рисунков, которые составят живописный наряд нового монументального издания «Божественной комедии», предпринятого издательством Мондадори.

Первая «вольность», которую Гуттузо себе позволил, заключается в том, что он прочел поэму Данте по-своему. Поэтому распределение иллюстраций между тремя частями поэмы неравномерно: в «Аде» больше рисунков, в «Чистилище» и «Рае» — меньше. Но, в отличие от Доре и художников-романтиков, которые, тоже отдавая предпочтение «Аду», выделяли в нем мотивы ужаса и отчаяния, Гуттузо обращает внимание на первую часть поэмы, потому что она позволяет ему показать, используя близкие его творческой фантазии и мировоззрению реалистические элементы «Ада», современную драму человечества. Эту драму Гуттузо видит не только в сохранении нетерпимых социальных отношений во многих



Ренато Гуттузо. Иллюстрации. Данте. «Божественная комедия»





частях земного шара, но и в угрозе возникновения безумной и разрушительной атомной войны. Таким образом, работа Гуттузо над рисунками к «Божественной комедии» не стоит особняком в его творчестве: это не простое иллюстрирование книги, это творческий поиск, неразрывно связанный со всеми устремлениями и принципами художника.

Вторая «вольность», которую позволил себе Гуттузо, — и я думаю, что она особенно важна для понимания того последовательно реалистического толкования, какое дает художник творению поэта, — заключается в том, что он полностью отказался от изображения в рисунках и цветных иллюстрациях самого Данте и Виргилия. Гуттузо предпочел воспринять Данте и Виргилия как своих советчиков, помогающих ему разобраться в сложном сплетении сюжетных линий поэмы. Осмыслив совершенно по-новому образы обоих поэтов, Гуттузо постарался выразить живописно и графически их изумление перед собственными открытиями. Благодаря этому на первый план выступают фигуры, ситуации, мифологические символы, которые в тех иллюстрациях, где главенствовали Данте и Виргилий, очень часто заслонялись этими центральными, помпезно поданными фигурами.

Третья «вольность», которую себе позволил Гуттузо, состоит в том, что он максимально приблизил к сегодняшним дням типы, нравы, одежду и даже приметы места и времени, воспроизведенные в поэме. Это приближение велико еще и потому, что с помощью параллелей и художественной гиперболизации, характерных для творческой манеры художника, в его рисунках отображены социальные и моральные отношения в современном капиталистическом мире и прежде всего такие трагические события и факты, как война в Алжире и постоянная угроза развязывания новой мировой войны. Даже дантовские «грехи» Гуттузо увидел по-иному, в связи с современной действительностью.

Лицо Данте появляется на одном-единственном рисунке. Но только лицо. Рисунок изображает Матильду, которая поднимает поэта из Леты, куда она его сама погрузила. Это удивительной красоты рисунок, очищенный от всякой страдательности и мучительных сомнений: это как бы символ надежды, озаряющий все творчество Гуттузо, художественный катарсис, в котором он выразил свою веру в новую молодость мира.

Журнал «Иностранная литература», 1964 № 3



ПАМЯТИ
С. В. ГЕРАСИМОВА
И. И. ФОМИНОЙ
Б. Д. ДАРАНА
Н. ГОНЧАРОВОЙ
М. ЛАРИОНОВА

С. РАЗУМОВСКАЯ

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ С. В. ГЕРАСИМОВА

«Моя родина — Можайск. Там я провел детство на окраине города. Первые впечатления, видимо, остались основой для моих дальнейших восприятий и ощущений художника... Небольшой дом на берегу Москва-реки. Вокруг него ветлы, березы на пригорке, где стоит теперь моя мастерская. На реке — мельница, день и ночь кипит там работа, а чуть подальше — камнем кинуть можно — Ферапонтов монастырь с прудом и рощей. Здесь протекали зимы и вёсны, лета и осени моего детства. Здесь я родился в 1885 году. Род наш из крестьян, мой дед и отец были ремесленники-кожевники», — так начинает Сергей Васильевич Герасимов автобиографию.

Он никогда не порывал связи с родными местами. Несколько месяцев в году он жил и работал в своей можайской мастерской. Кажется, что все истоки его творческих замыслов и образов, пластического строя его живописи и рисунка исходят из глубинных недр родной могучей земли, из колоритной жизни народа, из его сложной и трудной истории. Он встретил Великий Октябрь как зарю человечества, и все годы жизни и творчества отдал служению людям, советской Родине.

Сергей Васильевич Герасимов вошел в историю русской художественной культуры как один из самых ярких выразителей национального самобытного начала. Удивительно русским по всему своему складу, усвоенным традициям, склонностям, по неизмеримой любви к своей великой родине был этот талантливый художник и замечательный человек. В нем гармонично сочетались воля и душевная мягкость, мудрость, ирония и тонкая лиричность. Ничего случайного не могло быть в его творчестве. Он вводил в него только то, что было увидено зорким, во все проникающим глазом художника, прочувствовано, оценено сердцем и освещено мыслью принципиального и постоянного в своих убеждениях, в своем философском, жизненном и художническом мировоззрении человека.

Это была деятельная натура русского человека, жаждущего объять и постигнуть жизнь во всей глубине ее содержания, во всем блеске ее колорита, во всей широте и сложности больших и малых явлений, в которых художник всегда умел находить красоту и значительность. Отсюда многогранность его творчества: живопись, акварель, рисунок, исторические и жанровые картины, пейзаж и портрет, книжная иллюстрация. Все это многообразие спаяно гармонической целостностью творческого процесса: работа над книжной иллюстрацией порождала не раз тему картины, картина подсказывала решение иллюстрации, запечатленный пейзаж органически входил в ткань литературного произведения, практика портретного жанра помогала конкретизировать образы, созданные писателем.

Книжная иллюстрация не была для С. В. Герасимова делом случайным и эпизодическим. Он отдал ей много труда и творческих сил и многого в ней достиг. С искусством книги Сергей Васильевич был тесно связан с самого начала своей художнической жизни.

Еще в ранние годы он выполнил много книжных иллюстраций, в том числе интересные по замыслу, композиции и колориту акварели к русским сказкам. К большим произведениям советской литературы он впервые обратился в 1930 году, иллюстрируя «Поднятую целину» М. Шолохова и «Дело Артамоновых» М. Горького. Эти рисунки были первыми серьезными размышлениями художника над формами и методами иллюстрирования монументальных литературных произведений, в основном по линии обобщения образов главных героев и поисков основных узлов сюжетного развития. «Дело Артамоновых» стало темой всей его творческой жизни, хотя вторично он обратился к этому произведению лишь через много лет.

Большая работа С. В. Герасимова в области книжной иллюстрации — серия рисунков

тушью и акварелей к поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1933—1934). К сожалению, издательство «Academia», задумавшее эту книгу, не выпустило ее в свет. Но сохранившиеся оригиналы и даже неполные рабочие экземпляры дают возможность оценить труд художника — остроту содержания, мастерство графических приемов, целостность всего книжного оформления.

Перелистывая страницы, видишь, как органически вошли рисунки в ткань поэмы и в архитектонику книги. Тон, фактура бумаги, шрифт, композиция страниц и разворотов, расположение рисунков — полосных и текстовых заставок, концовок — все гармонически сложилось в большое произведение книжного искусства. На развертывающихся перед нами страницах, в образах поэмы, ставших такими конкретно зримыми благодаря иллюстрациям, раскрывается вся глубина поэмы Некрасова, рисующей страдания и беды крестьянства пореформенной России.

С большим творческим волнением и чувством ответственности взялся Сергей Васильевич за эту книгу. Для него это была встреча с одним из любимых писателей. С ранних лет традиции русского искусства, культуры, истории народа прочно вошли в мироощущение художника. Тема поэмы была ему знакомой и близкой. Его детство и юность прошли в непосредственном соприкосновении с крестьянством, с русской деревней. С деревенскими ребятами учился и дружил он в детстве, не порывая и впоследствии этой дружбы. На его глазах протекала крестьянская жизнь, в ее заботах и трудах. В семье Герасимовых во многом сохранялся крестьянский уклад. Работе над иллюстрациями к Некрасову отдал художник много сердечных раздумий.

Сила воздействия поэмы не только в глубокой народности ее содержания, но и в своеобразии ее формы. Как части симфонии, внутренне связанные единством темы, следуют одна за другой части и главы поэмы, каждая в своей тональности, в своем темпе. В эпический рассказ, в диалоги включаются мелодии народных песен, и все вместе в непрерывном ритмичном движении сливается в могучую симфонию. На одних эпизодах автор надолго задерживает внимание читателя, показывает героев крупным планом, другие события и люди проходят на вторых планах. Речь поэта — народная и простая, остро и выразительно повествует о настоящем и прошедшем в крестьянском быту.

Не так просто было художнику найти «ключ» к изобразительному решению поэмы. Легкостью тона, штриха, намеренной обобщенностью, набросочностью создаются быстрые «путевые зарисовки». Как будто вместе с семерыми мужиками на поиски «счастливых» пустился художник в далекий путь. Перед ним развертываются знакомые пейзажи среднерусской полосы — поля с высокой рожью, дымчатые дали на горизонте, перелески, проселочные дороги, большаки, затененные вековыми деревьями, одинокие придорожные часовенки, деревни с покосившимися избами, старые помещичьи усадьбы. В пути происходят разнообразные встречи — крестьяне, солдаты, нищие, калеки, попы, помещики, — каждый со своей судьбой и характером, со своими печалями и бедами. Только хорошо зная жизнь русской деревни, русскую природу, можно было завершить эту трудную работу. У художника было достаточно опыта, накопленного в работе над портретами крестьян и натурным пейзажем.

Тема крестьянства — главная во всем его творчестве. В масляной живописи, в рисунке, литографии он уже создал к этому времени выразительные крестьянские образы. А природа любимых можайских мест, которую он без конца мог писать, была типична для среднерусской полосы, где развертываются события некрасовской поэмы.

В течение нескольких месяцев Сергей Васильевич сделал около ста рисунков тушью и акварелей. Рассматривая их, убеждаешься в меткости психологических и социальных характеристик, созданных художником. В облике каждого из семерых мужиков, ищущих «счастливых», он показал своеобразие характера: полон достоинства и величавости старик Пахом с его неторопливыми жестами, суетлив Лука, с типично русской хитринкой, солидны крепкие, смекалистые братья Губины. Перед нами проходит бесконечная вереница действующих лиц, среди которых нет похожих. Непременно узнаешь любимца народа Ермилу с его благообразной внешностью и русской широкой душой, седовласого деда Савелия — русского богатыря, Якова — «холопа верного». Все это русские народные образы, «народ не-

прикрашенный, без сусального», как писал Мусоргский. Иной раз кажется, что художник слегка иронизирует над своими героями. Но в этой иронии — горечь и боль, желание острее и ощутимее показать многострадальную жизнь русского крестьянства, изломанную крепостничеством, нищетой, непосильным трудом. Во всем чувствуется горячее отношение советского художника к этой трагической теме.

Сатирически даны представители «сильных мира сего». Художник не пожалел злого сарказма, когда рисовал идеалы «счастливых». Однако, чтобы их не обескровить, он не переходит грани, которая может превратить серьезность сарказма в легкость комического шаржа. Метки разоблачающие социальные характеристики персонажей: лукавство и хитрость попа, сытое самодовольство купца, барство помещика, подхалимство чиновника, чванливость министра, напыщенность царя. Очень хороши помещики, особенно выживший из ума самодур Последыш.

С. В. Герасимов умеет заострить классовые противоречия и контрасты, — изображая смерть бедняка и пышные похороны помещика, сцену стычки Последыша с взбунтовавшимся Агапом, беседу мужиков с помещиком.

В иллюстрациях Герасимова нет «бытовизма». Он очень скупо пользуется бытовыми аксессуарами, но то, что он дает, достаточно для достоверности крестьянских, помещичьих интерьеров, бытовых сцен — ярмарка, странники-богомольцы в избе и многие другие.

Сдержанно и вместе с тем напряженно изображает он трагические эпизоды. Кажется, что слышишь душераздирающий вопль обезумевшей от горя Матрены, узнавшей о гибели Демушки. Вся сила выразительности этой сцены в найденных художником жестах и позах: жест матери, в отчаянии заломившей руки, спина повалившегося ей в ноги Савелия.

В этих эпизодах большую эмоциональную роль играет световой акцент. Жутко освещает тусклый свет деревенского окна тощее тело покойника-крестьянина, изглоданное нищетой и болезнью. Остаются в памяти — пасмурность промозглого осеннего дня, мутность серого неба, нависшего над горестной русской землей, грязная слякоть дороги, по которой гонят по этапу за сотни верст каторжан. Такую картину не раз наблюдал художник. Недалеко от их дома пролегала знаменитая Владимирка.

Богатством тональных оттенков художник умеет передать любое душевное состояние, любую эмоциональную настроенность. Он нашел особую тональность для серого рассвета «пьяной ночи», для летних сумерек, в тишине которых слушают странники рассказы Матрены, яркость полуденного солнца, от которого странники со своей скатертью-самобранкой укрылись под тенью густой придорожной пыли. В одних случаях состояние пейзажа звучит в унисон с происходящим событием. В других — оно действует силой контраста, как в сцене обеда в поле, где барский обеденный пышный стол, с рассевшимся вокруг него помещичьим семейством, нарушил чудесную, поэтическую природу. И как органично впишется впоследствии в такой же лирический русский пейзаж «Колхозный праздник» в картине Герасимова.

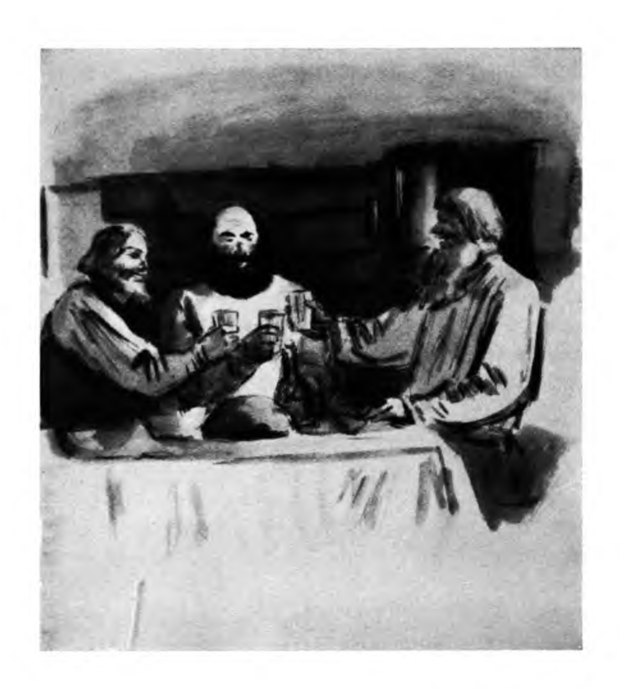
Из цветных листов иллюстраций особенно запоминается «Охота». В краски осеннего пейзажа — ржавое поле, серое небо — живописно врываются синие кафтаны егерей, стремительная ярко-рыжая лиса. Динамичной многоцветностью насыщена сцена «Ярмарки» — одного из любимых мотивов Герасимова в живописи и рисунке. Множество раз писал он ярмарки и базары, пленяясь мажорностью ярких пятен людской толпы. В иллюстрации дробный ритм красочных контрастов передает праздничную сутолоку шумной деревенской ярмарки, где бестолковый торг мешается с пьяной гулянкой.

Вызывающе звучат красный и синий цвета военной формы помещика Шалашникова в страшной сцене порки крестьян. Так мастерски использует художник богатство своей палитры как средство эмоциональной выразительности.

Может быть, от станковых листов можно было бы требовать бо́льшей доработанности, уточнения деталей, но в этих иллюстрациях художник исходил из определенной задачи — создать как бы легкие путевые зарисовки. Кроме того, у книжной иллюстрации свои законы — она смотрится и воспринимается читателем во взаимодействии с литературным текстом, с общей архитектоникой книги. Чрезмерная «досказанность» иллюстраций в какой-то мере может помешать читателю твор-







С. В. Герасимов. Иллюстрации. Н. А. Некрасов. «Кому на Руси жить хорошо». ГТГ



С. В. Герасимов. Иллюстрация. Н. А. Некрасов. «Кому на Руси жить хорошо». ГТГ

чески активно воспринимать мир, созданный писателем и художником.

Через восемь лет после первых иллюстраций С. В. Герасимов вновь вернулся к «Делу Артамоновых» Горького. Мы знаем три серии его иллюстраций к этому роману: рисунки карандашом (1930), черную акварель (1938—1939) и цветную акварель (1949—1954). Из предложенных Горькому в 1930 году издательством «Федерация» иллюстраторов романа писатель выбрал С. Герасимова.

В новых сериях иллюстраций художник сохранил только композицию рисунка «Семья Артамоновых». Она вылилась у него сразу в единую монолитную группу. Усилилась в ней бесшабашность и лихость молодого Алексея и мрачная тупость Петра. Ряд прежних эпизодов художник перекомпоновал и уточнил. От некоторых отказался, увидев, что не они определяют основную линию романа.

По-новому встретился он теперь с героями горьковского романа. Материал для иллюстраций искать художнику не приходилось. Он обращается к богатому опыту своих жизненных наблюдений и воспоминаний. Горьковская летопись города Дремова напоминала ему можайское купечество и мещанство; те же крутые нелепые нравы, тот же затхлый быт. Все виденное когда-то осталось в памяти свежо и зримо: интерьеры купеческих домов, обстановка, одежда, весь бытовой уклад. Вот почему все эти детали воспринимаются в иллюстрациях как реальная среда. В родном Можайске находил художник готовые мотивы для изображения «фона» романа: тихие провинциальные улочки с сохранившимися деревянными домами, базар, площадь с торговыми рядами и собором, городские окраины, заречные дали.

По мере того как художник углублялся в социальный и философский смысл артамоновской эпопеи, все новые образы и эпизоды включал он в сюиту рисунков. От небольших набросков, быстрых записей мыслей, сделанных иной раз на случайных обрывках бумаги, в блокноте, он переходил к большим эскизам, повторяя во множестве вариантов один и тот же сюжет, пока не находил выразительность горьковских образов в композиции, в методе графического строя.

Если некрасовскую поэму раскрывал он «набросочной легкостью тона, штриха», то здесь все звучит густо, сочно, весомо, в единстве с колоритной, чеканной речью писателя.

Рисунки черной акварелью воздействуют активной выразительностью глубокого черного тона, сверканием белого, насыщенного светом пятна, сочными контрастными отношениями, живописностью тончайших тональных переходов и отношений. Но в выборе эпизодов для иллюстраций художник не руководствовался соблазнительной возможностью эффектного формального решения. Он берет только то, что определяет главное романа, что раскрывает основные движущие силы внешних событий и личных переживаний героев, которых он показывает во взаимодействии с общественной средой, с развитием общей ситуации.

Художник вводит нас в жизнь города Дремова. В сутолоке базарной площади раскрывается будничная, обывательская жизнь захудалого «медвежьего угла». И именно такой тяжелой уверенной поступью завоевателя должен был проходить Илья Артамонов по тихим улицам города, сонную одурь которого ему суждено было взбудоражить и разворошить.

Рисунки художника помогают читателю разобраться в том, как постепенно нарастают в повествовании конфликты личные и общественные. Один из лучших листов — свадьба Петра и Натальи. С лаконичной экспрессией передана вся та обстановка, в которой зарождается поздняя, горькая страсть Ильи Артамонова и Ульяны Басмановой. Яркий свет висячей лампы вырвал из толпы гостей пляшущую пару, привлекающую контрастами тяжелого, черного, острого силуэта Ильи и мягкой пластичности белого пышного платья и плавных движений красивой и завлекающей Ульяны. Все теснее сжимается вокруг них человеческое кольцо вражды, осуждения, любопытства. И хотя все эти лица, с еле намеченными чертами, отодвинуты на задние, затененные планы, каждое из них — определенный характер, у каждого свое переживание происходящего, а все они в целом — среда, эпоха, класс.

И так же неотрывно от среды и обстановки пояснил художник коллизию отношений другой пары — Натальи и Петра, ту кол-

С. В. Герасимов. Иллюстрация. М. Горький. «Дело Артамоновых». Гослитиздат, 1956





С. В. Герасимов. Иллюстрация. М. Горький. «Дело Артамоновых». Гослитиздат, 1956

лизию, которая постепенно приводит их к большой личной драме. Такой конкретной сцены нет в романе, но, наверное, именно таким тяжелым, недобрым и холодным взглядом смотрел Петр на нелюбимую жену. Так рядом, чужими проживут эти два человека, навсегда связанные «законом» в душном мещанском мирке, под суровыми взглядами угодников со старых образов, под монотонное чириканье канареек.

И еще одну драму в семье Артамоновых раскрывает художник в эпизоде приезда Петра к Никите в монастырь. Эта сцена особенно сильна графической выразительностью. Напряженно взяты контрастные отношения ярко освещенной белой стены церкви и тяжелой, черной фигуры горбуна, «похожего на паука, которому оторвали голову». Художник сумел еще больше заострить уродливость горбуна, страшный силуэт его фигуры, безобразность лица и кистей рук, похожих на кости скелета. Какой-то неловкой, крадущейся походкой идут рядом два брата, чужие друг другу. Долгими любопытными взглядами провожает их толпа богомольцев, которая стекалась сюда за десятки верст, чтобы получить утешение от праведного монаха-горбуна, а ведь монах сам уже давно ни во что не верит!

Параллельно с этими личными конфликтами назревают конфликты социальные. Два мира противопоставлены в эпизоде народного гулянья. «Поселок встретил хозяев шумно и благодушно; сияли полупьяные улыбки, громко кричала лесть». Но вы чувствуете по надменности и важности Петра, по чванливости раздобревшей Натальи, что неизбежна буря, которая надвое расколет эти два несовместимых мира, из которых один набирал силу, а другой постепенно разрушал сам себя.

Эти социальные и личные конфликты становятся все ощутимее. С остротой гротеска рассказывает художник о безобразном разгуле Петра на Нижегородской ярмарке. Мастерски передан хаос в номере гостиницы после беспутной ночи, хмельной угар Петра, вульгарность проститутки, карикатурность франтоватого Алексея, явившегося «спасать» Петра. Картину разнузданной жизни купечества красноречиво дополняет сцена стычки Якова Артамонова с поручиком Мавриным и крестный ход с колоритной черносотенной толпой «православных», истошно орущих «спаси, господи, люди твоя».

Но все ближе и ближе подходит грозный час возмездия. Все чаще собирается рабочий кружок социалистов на артамоновской фабрике. И вот разразилась революция 1905 года. Художник нашел тяжелый, полный злобы, ненависти, страха взгляд Петра, смотрящего в окно на проходящую демонстрацию бастующих рабочих. Не оконное стекло, а бездонная пропасть отделяет их от Петра.

С. Герасимов задумал перевести черные акварели на цвет еще до того, как возникла мысль об издании романа с цветными иллюстрациями. Трудно решить, какая сюита сильнее — черная или цветная. В черной акварели художник нашел более лаконичные средства воздействия. В них больше собранности, напряженности, цельности. Однако многие цветные акварели обрели новые сильные качества. В цвете несомненно выиграли своим блестящим колористическим строем, своей живопис-

ностью такие листы, как фронтиспис, с идущей по базарной площади розовой купчихой, или Петр и Наталья перед туалетом. Наивная свежесть и привлекательность молодой женщины ощутимо передается звучным розовым цветом платья, ярко-синей наколкой на золоте волос. И эта юная нежность и миловидность еще больше подчеркивается фигурой Петра, тусклостью его темно-синего сюртука, его тяжелым и хмурым лицом. Живописно-материально написан старинный туалет красного дерева, скатерть, отсветы на зеркальной поверхности, мягко погружены в тень голубоватые стены.

Цветную сюиту иллюстраций художник закончил своим эпилогом, которого нет в романе, — «Октябрь в Дремове». Радостно и победно перекликаются алые революционные стяги с чистой голубизной первого снега, с перламутровыми отблесками в огромных фабричных окнах. Стремительным потоком выливается демонстрация из распахнувшихся ворот артамоновской фабрики, с развернутыми знаменами и чеканным ритмом движения. Зритель убежден, что этот людской поток сольется с сотней других и с тем, который проходит за рекой, сольется в единый могучий, грозный шквал. Таким сильным мажорным революционным аккордом закончил С. В. Герасимов мрачную эпопею артамоновского рода.

В 1948 году он работал по заказу Детгиза над иллюстрациями к драме Островского «Гроза». Трагический образ Катерины со сложным миром больших и сильных чувств, ее непримиримостью с окружающей ничтожной и жестокой средой не могли не затронуть сердца художника. Однако ему не сразу удалось найти «настоящую» Катерину. Не случайно через три года после выхода книги с его иллюстрациями он снова вернулся к «Грозе» и создал вместо прежнего, по его мнению неудачного, фронтисписа превосходную акварель. Погруженная в свои невеселые думы проходит Катерина по тихим улицам, такая красивая и такая чужая той серой, нудной жизни, в которую бросила ее судьба. Эта акварель выполнена с подлинным блеском художника-колориста. Сложный голубой цвет платья, чуть тепловатый, тонко сгармонизирован с золотыми тонами клонящегося к вечеру дня. Он как будто вырывает этот чудесный образ женщины из унылого будничного окружения. Прекрасное лицо Катерины отмечено скорбью и какой-то обреченностью. Печально-покорно сложены тонкие женственные руки. В этих крепко, до боли сжатых руках есть и сила и решимость. Но пока еще только смятением и грустью полна Катерина, «гроза» жизни еще не прошла над ней.

Но вот уже другая, трагическая Катерина. Вечер над Волгой. Сквозь беспокойные тучи луна серебром скользнула по воде. Под крутым обрывом — глубокий черный омут. Что-то тревожное затаилось в этой предгрозовой природе, в черной неподвижности реки, затихшей перед бурей, в быстром беге рваных облаков. Во тьме ночи возникает белая фигура женщины. В ней все безнадежно: скорбно-тонкий, грустный профиль лица, бессильно поникшие плечи, устало опущенный платок, который так пластично стелется за ней. В глубокой тоске, как завороженная, неотрывно смотрит Катерина в черную манящую ее бездну.

Напряженное противопоставление черного и белого, блеск лунного света на воде, черные дали, весь драматизм пейзажа созвучен душевному состоянию героини.

Целен и типичен образ Кабанихи. Как будто художник встречался с ней в жизни. Именно такой — грузной, тяжелой, с каменным суровым лицом, плотно сжатыми сухими губами, решительными жестами — представляешь себе эту женщину. Из мужских типов самый удачный — Дикой, вздорный, невежественный, жадный самодур.

Все эти характеры и судьбы могли возникнуть только в своей среде, в свое время. Оттого так внимательно, даже более щедро и подробно, чем у Островского, уточняет художник социальный и пейзажный «фон» драмы. И снова он черпает из неиссякаемой сокровищницы своих воспоминаний и жизненных встреч, многие из которых были в годы войны так поэтично и бережно запечатлены им в альбоме «Воспоминания».

Во фронтисписе, в страничных рисунках, в заставках снова встает перед нами типичная русская провинция прошлого века. Обжитыми кажутся интерьеры купеческого дома, где немногие детали — угол изразцовой печи, узор ковровой скатерти, домотканая дорожка на полу, — убедительны своей достоверностью.

Как музыкальные мотивы проходят вторыми планами тонко и легко прорисованные лирические пейзажи — сад над Волгой, беседка в кабановском саду, овраг, где встречалась Катерина с Борисом. Пусть не все эти места являются в драме «местом действия», но они нужны художнику для более глубокого ощущения места и времени событий. Своей философской концовкой завершает художник книгу: в широкую даль плывут по реке плоты, баржи, белые паруса. По берегам возникают и остаются позади города и села, леса и луга. Художник как будто хочет сказать, что так в жизни проходят и люди, со своими страстями и трагедиями. Разражаются грозы и снова сияет над землей солнце. Никогда и ничто не остановит бега времени, движения и торжества жизни.

Вслед за «Грозой» в 1950 году появились иллюстрации к «Капитанской дочке» Пушкина. Интересна творческая история этой темы. Еще молодым, в 1909 году, Сергей Герасимов сделал несколько акварелей к «Капитанской дочке». Этот незавершенный замысел беспокоил его. Все больше волновал художника яркий мятежный образ Пугачева. Творческий процесс идет сложными путями. Часто вторгаются в него случайные внешние события, внешние впечатления. 1941 год. Война. Суриковский художественный институт, возглавляемый тогда С. В. Герасимовым, отправляется в Самарканд. Долгий, невеселый путь. Впечатления, встречи, происшествия, раздумья над судьбами родины. Листок за листком заполняет художник в альбоме зарисовками виденного, вспоминаемого. Оренбургские степи, город Оренбург. И снова возникает образ Пугачева, и он уже не может от него отступиться. Не случайно в путевых альбомах Герасимова «Москва—Самарканд» и «Самарканд—Москва» немало места уделено всему, что может быть связано с Пугачевым. Это акварели «За Оренбургом», «Близ Оренбурга», «Оренбург», «Метель в Оренбурге» и многие другие. Вернувшись в Москву, Сергей Васильевич немедленно принимается за картину «Восстание Пугачева». Он писал ее долго и нелегко, в течение десяти лет (1945—1955), настойчиво «доводя» ее, уточняя образы и композицию.

С готовностью художник принял в это время предложение Детгиза проиллюстрировать «Капитанскую дочку». Работа над иллюстрациями и над картиной шла параллельно. Советский художник внес свое понимание в толкование повести Пушкина. Вернее, он только подчеркнул и яснее выявил основную идею Пушкина, которая в повести проходит как бы вторым планом, за рассказом о любви Гринева и Маши. Это — история восстания Пугачева, который и является, по существу, главным героем Пушкина. Большое количество иллюстраций, заставок, концовок связано с образом Пугачева. В создании облика Пугачева С. В. Герасимов, вероятно, основывался на портрете работы неизвестного художника, хранящемся в Историческом музее. Интересно проследить, как в иллюстрациях по ходу событий меняется облик Пугачева, сохраняя, однако, свои иконографические черты. В начале повести перед нами встреченный случайно Гриневым в пути беглый казак. Но художник сумел показать и в этом «подозрительном бродяге» значительность незаурядной личности — молодецкую осанку его широкоплечей фигуры, острый и умный взгляд его пронзительных глаз. А в следующих эпизодах мы уже встречаемся с признанным вождем народного восстания, с блеском играющего роль самозванца — Петра III. Только такой талантливый человек, как Пугачев, мог так преобразиться, найти эту горделивую царственность осанки и жестов.

Среди иллюстраций к «Капитанской дочке» иной раз мы отдаем предпочтение заставкам и концовкам, выразительным и тонким. В заставке ко второй главе простыми графическими приемами ощутимо передана жуткая метельная ночь в степи. В тонком рисунке мы узнаем маленькую беззащитную Белогорскую крепость, одиноко затерявшуюся в далеких оренбургских степях.

С позиций современной оценки пугачевских событий заканчивает Герасимов замечательную повесть Пушкина своей концовкой: торжественно встречают крестьяне хлебом-солью Пугачева, победно въезжающего на белом коне с отрядом казаков.

Именно таким богатырем, народным героем остался для нас Пугачев в истории и в легендах.

В работе над иллюстрациями к «Грозе» и к «Капитанской дочке» художник был связан спецификой назначения этих изданий для

школ. Отсюда — требования предельной законченности. Поэтому в этих рисунках С. В. Герасимов несколько отступает от своей обычной свободной манеры, что в какой-то мере мешало живой непосредственности и поэтичности этих иллюстраций.

Мы знаем еще некоторые иллюстрации С. В. Герасимова — к рассказу Салтыкова-Щедрина «Похороны литератора» (черная акварель, 1939), цветные акварели к стихотворению Лермонтова (1940), «На чеховские мотивы» (1945), к повести Гоголя «Коляска» (1952), две черные акварели к роману Достоевского «Братья Карамазовы» (1956), которые убеждают, что художник мог бы глубоко воплотить сложные и трудные образы Достоевского, особенно «Братьев Карамазовых» — произведения, которое он так любил.

Сергей Васильевич Герасимов выступает в книге не только иллюстратором, но и соавтором писателя. Не отходя от темы и фактов литературного повествования, он остается творчески свободным. Он по-своему понимает и углубляет текст писателя, иной раз дополняя и подчеркивая то, о чем автор говорит лишь намеком. Он умеет убедить своей художественной правдой. И даже если у читателя существуют уже отстоявшиеся литературные образы и представления, он готов от них отречься, поверив художнику. Выразительностью и искренней правдой образов, блестящим мастерством художника-реалиста Сергей Герасимов сумел по-новому раскрыть великие творения русских и советских классиков и повлиял на дальнейшее развитие и становление всей советской иллюстрации.

М. ЕГОРОВА

ТВОРЧЕСТВО И. И. ФОМИНОЙ

Из книжной графики ушел один из больших ее мастеров — Ираида Ивановна Фомина, художник тонкий и вдумчивый.

Цельная и последовательная в своем творчестве, И. Фомина выработала свои определенные принципы оформления, подчеркивающие и выявляющие в книге прежде всего ее графические основы, создала свой стиль, особенно в оформлении книг по искусству.

Первоначальное художественное образование она получила в Ленинградском художественно-промышленном техникуме, на отделении книжной графики и плаката, где занималась с 1924 по 1928 год.

Кроме книжной графики И. Фомина увлекалась в то время промышленной графикой — рисовала плакаты, этикетки, торговые марки, выполняла рисунки для фарфора. Вместе с архитектором Л. С. Рудневым участвовала в оформлении Невского проспекта в Ленинграде, в монументальной росписи Ленинградской консерватории.

Художница всегда отличалась строгой требовательностью к себе и к своей работе. Это сказалось и в том, что на протяжении всей своей жизни она не переставала учиться. В конце 30-х годов она занимается на курсах повышения квалификации при Московском художественном институте им. Сурикова, где ей посчастливилось (в 1938 году) работать под руководством В. А. Фаворского.

С благодарностью вспоминала она об этом замечательном художнике, никогда не скупившемся передавать молодежи свои глубокие знания законов графического и книжного искусства. Это время художница вспоминала как самое плодотворное в своей жизни. Одновременно занималась она станковой графикой и живописью. В. А. Фаворский, внимательно следивший за одной из самых одаренных своих учениц, пригласил И. Фомину работать в мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры, которой руководил в то время. Этим планам помешала осуществиться война. На плечи молодой женщины легли все заботы о семье, и на долгие пять лет пришлось ей забыть об искусстве.

Возвращение в книжную графику началось постепенно, после того, как ее привлекли к работе в Издательстве литературы по строительству и архитектуре. Начиная с 50-х годов все творчество И. Фоминой связано с искусством оформления книги.

Разговор о творчестве И. Фоминой как художника — оформителя книги хотелось бы начать с ранней ее работы — оформления монографии об ее отце — архитекторе И. А. Фомине (1953).

Большая торжественная книга, традиционная по своему уникально-мемориальному характеру для искусства книжного оформления начала 50-х годов, надолго останавливает внимание благодаря зрелой художественной культуре и тонкому вкусу художника.

На коричневом коленкоровом поле переплета тиснено золотом одно только слово — «Фомин». Четкий и солидный корешок книги. Глубокие спуски с цветной буквицей и линейкой вдоль верхнего поля наборной полосы, строгая и немногословная суперобложка серо-зеленого цвета, органически сливающаяся со всей книгой, придают значительность оформлению этой книги. Название серии повторяет надпись на авантитуле, рисунок капители взят с титула, корешок идентичен корешку переплета.

Шрифт, тонко прорисованный, с нажимом, ложится на бумагу сочными пятнами, перекликающимися с пятном заливки в рисунке капители. Все оформление строится на строгой плоскости, по классическому принципу симметрии, соответствия отдельных частей друг другу. Элементы украшения сведены до минимума. Одно-единственное — капитель — воспринимается скорее как символический знак. Этому способствует и плоскостной характер рисунка, который, несмотря

на густую светотень, не делает капитель объемной и не «прорывает» пространство.

Оформление, завершенное и классически спокойное, соответствует литературным и иллюстративным материалам книги.

В этой книге в полной мере нашли выражение те качества, которые впоследствии будут присущи лучшим книгам, оформленным И. Фоминой: строгость в отборе графически-изобразительных средств, чистота стиля, соответствие внешнего облика книги ее внутреннему содержанию.

Однако нельзя сказать, чтобы путь художницы был ровен и прямолинеен. И хотя, как мы видим на примере монографии о И. А. Фомине, она рано нашла свои методы и приемы оформления, все же каждое новое ее произведение — это поиски, расширяющие и углубляющие ее творческий метод.

Наряду с монографией о И. А. Фомине создаются и другие работы, в которых проявляются несколько иные тенденции, связанные со столь распространенным в то время стремлением к иллюстративности в оформлении.

В работе над большой монографией К. А. Соловьева о русском художественном паркете (1953) Фомина прямо и непосредственно выносит на переплет и суперобложку стилизованный рисунок самого паркета.

Хорошо оформлена книга В. Л. Снегирева «Памятник архитектуры — храм Василия Блаженного» (1953). На белый лист супера наложен тонко прорисованный, слегка тонированный рисунок железного оклада дверей, в который, как в раму, входит изящно начертанная большая алая надпись.

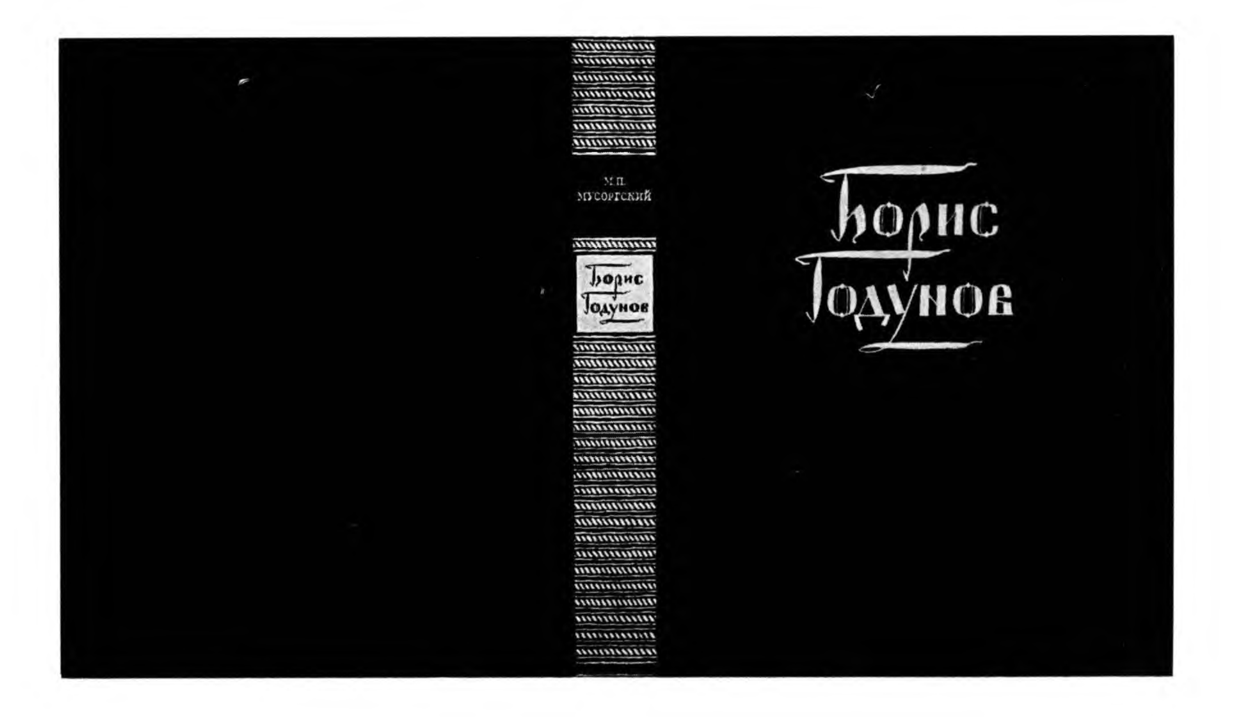
Этой книгой начинается в творчестве И. Фоминой долгая «древнерусская» полоса. Одна из первоначальных работ — партитура оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (1955), в которой художница обратилась к принципам театрального оформления — книга разворачивается, как спектакль. Тяжелый черный цвет обложки подготовляет зрителя к тягостной, давящей атмосфере трагедии и разрешается мощной надписью золотом, подчеркивающей сгущенную черноту обложки. Прорисованный тонкими нервными линиями форзац звучит как увертюра. Рисунки шмуцтитулов построены по принципу театральной рампы, где действие развивается как бы на сцене, замкнутой тяжелым занавесом, причем рисунок воспринимается здесь не просто как украшение книги, он играет большую роль — это своего рода дополнительная инструментовка оперы. Каждый шмуцтитул открывает и одновременно замыкает акт, подчеркивая его образную целостность. Оформление этой партитуры воспринимается не только как оформление книги, скорее это изобразительная трактовка оперы.



И. И. Фомина. Суперобложка. Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре Москвы, 1953

Более легко и смело решает художница следующие книги «древнерусской серии». Плоскостным делает она оформление партитуры оперы С. Прокофьева «Александр Невский», нарушая одновременно строгую классичность композиционного решения, ту классичность, которая как непременное условие сопутствовала ранним ее работам. Композиция переплета асимметрична; непринужденная игра пятен придает ему декоративный характер.

Примечателен разворот, сделанный И. Фоминой для выставки в Лейпциге (1959). Композиция разворота, темой которого художница взяла «Слово о полку Игореве», построена на ассоциациях с древнерусской книгой, что под-



В. Л.
СНЕГИРЕВ
ПАМЯТНИК
АРХИТЕКТУРЫ
ХРАМ
ВАСИЛИЯ
БЛАЖЕННОГО
МОСКВА
1953

2 руб. 90 коп.

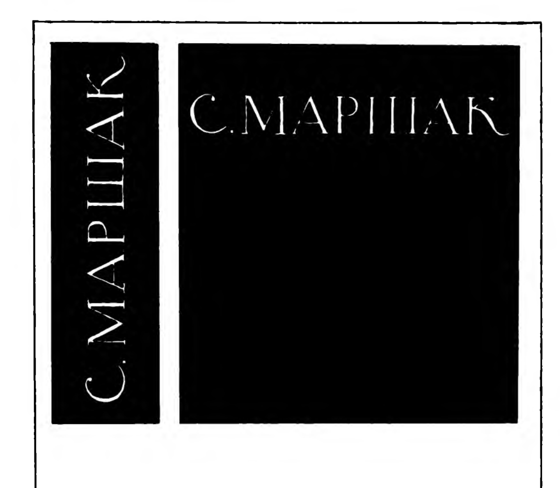
И. И. Фомина. Переплет. Музгиз, 1955

И. И. Фомина. Суперобложка. Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре Москвы, 1953

И. И. Фомина. Шмуцтитул. М. П. Мусоргский. «Борис Годунов». Клавир. Музгиз, 1955

И. И. Фомина. Варианты обложки и титула к 4-томнику С. Маршака. 1958





С. МАРШАК

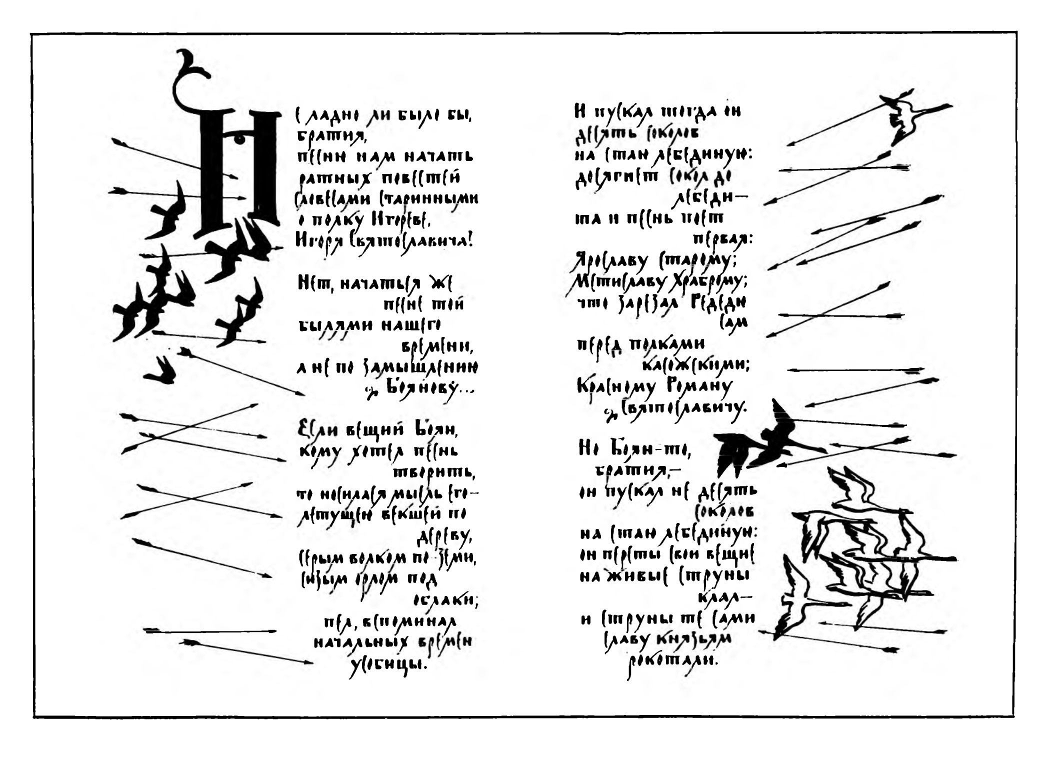
СОЧИНЕНИЯ
В ЧЕТЫРЕХ
ТОМАХ

ТОМ ВТОРОЙ

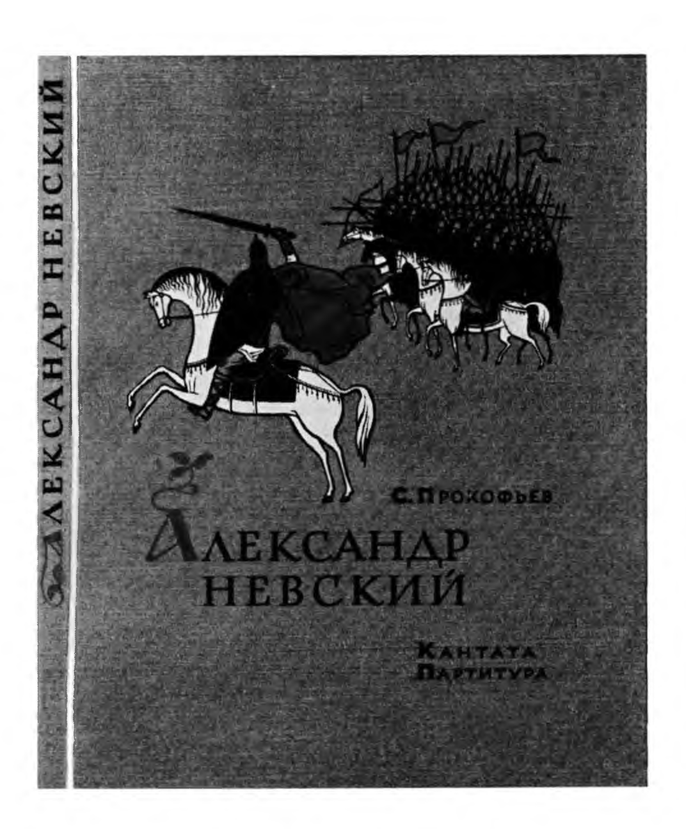
ЛИРИКА
САТИРА
ПОВЕСТИ
В СТИХАХ
ПЬЕСЫ



И. И. Фомина. Титул и разворот. «Слово о полку Игореве». (Не издано). 1959



И. И. Фомина. Переплет и титульный разворот. С. Прокофьев. «Александр Невский». Партитура. М., Изомузгиз, 1961







И. И. Фомина. Переплет. Детгиз, 1956

черкивают широкие поля страниц, узорная сочная буквица, детальная проработка шрифта. Свободное расположение пятен — красного, черного и белого, изящество исполнения рисунков (шрифт тоже воспринимается как самостоятельный рисунок) — эти приемы придают обложке красочную декоративность. При всей своей динамичности композиция уравновешена и замкнута.

Названные книги роднит не только общая тема, но прежде всего сходный иллюстративно-декоративный подход к оформлению. И. Фомина обычно дает рисунок на обложке и супере, и, хотя она создает целый ряд композиций, красивых и темпераментных, все же некоторая перегруженность и «досказанность» начинают тяготить ее.

Художница, не останавливаясь на достигнутом, постоянно ищет и экспериментирует. Причем характерно, что ее эксперименты — не бессмысленные метания из стороны в сторону, а логичный и мотивированный ход поисков. На всех этапах своего творческого развития И. Фомина была художником взыскательным и высоко профессиональным.

В конце 50-х годов она создала одну из самых интересных своих работ — оформление четырехтомника С. Маршака.

Хотелось бы остановиться на первом варианте, как более продуманном и цельном, хотя по ряду причин не использованном в печати (книга вышла с некоторыми изменениями). Ясная, четкая классичность прежних композиций, подразумевающих прежде всего строгую симметрию, окончательно уступила место асимметрии. Но асимметрия применена отнюдь не случайно, она подчиняется определенному логическому строю, внутреннему замыслу оформления в целом. Черный квадрат на переплете энергично сдвинут влево, к корешку, тяжесть этого квадрата усиливает еще полоса черного на корешке. Текст титульного листа, напротив, собран в правом крае. Таким образом, композиция книги в целом оказывается в конце концов все же уравновешенной, но такой ритм «кренов» влево и вправо образует движение, идущее в глубь книги. Динамичность этого движения усилена контрастами черных и белых плоскостей. Изменились самые основы построения книги, центричность прежних классических композиций уступила место свободно построенным горизонтальным и вертикальным плоскостям.

Эта работа — своего рода рубеж в творчестве художницы. Она никогда не создала ничего, что походило бы на эту работу, но, безусловно, начиная с этого времени, сложились определяющие принципы ее творчества последних лет. Сюда относится строгость отбора изобразительных средств, плоскостность графического рисунка и свободное, непринужденное оперирование плоскостями. Ощущение перенасыщенности графическими элементами исчезает; на первый план выступает артистическая легкость, свободная изобретательность.

И. Фомина создает книги очень разные и по темам, и по художественным решениям, но в равной мере интересные.

В 1956 году вышла прекрасно оформленная книга К. Чуковского «От двух до пяти».

Собственно, у художественно-графического оформления этой книги два автора, второй — это дочь художницы; ее детские рисунки, награвированные на цинковую доску, стали живыми иллюстрациями необычной и увлекательной книги. Особый, двойственный характер книги был подчеркнут оформлением. Крупный графический шрифт обложки соединен с инфантильностью рисунка, четкость построения композиции сопоставляется с яркой декоративностью цвета. Исполненное легкости, мягкого юмора, это оформление делалось художником с явным увлечением содержанием книги.

Очень интересно и ярко оформлена книга М. Ильина «Русское народно-декоративное искусство» (1959), вышедшая на трех языках.

Хорошо полиграфически выполненная обложка дается в виде набойки с изображенными на ней диковинными птицами, рисунок которых был подсмотрен художницей у народных умельцев, разрисовывавших туески, прялки, у искусных деревенских вышивальщиц. А по красному полю суперобложки И. Фомина разбросала синие и белые фигурки дымковской игрушки, превосходно нарисованные. Титул решен более сдержанно, но он тоже выдержан в духе обложки, красочен и наряден, а маленькие забавные фигурки зверей, перекликающиеся с изображением дымковской игрушки на суперобложке, подготавливают читателя к восприятию текста книги.

Строго, скупыми средствами решена книга «Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской галереи», получившая на Лейпцигской выставке 1959 года золотую медаль. На сером холсте обложки во весь формат — тиснение — тонко прорисованное изображение Георгия Победоносца. Но это уже не иллюстрация как таковая, ибо ее


LA PEINTURE
DE L'ANCIENNE RUSSIE.
COLLECTION
DE LA GALERIE
NATIONALE
TRETIAKOV

И. И. Фомина. Титул. «Древнерусская живопись в собрании Третьяковской галереи». 1959 (вариант)

M. I L Y N E

LES ARTS
DECORATIFS
POPULAIRES
EN
RUSSIE

EDITIONS EN LANGUES ETRANGERES
Moscou 1959

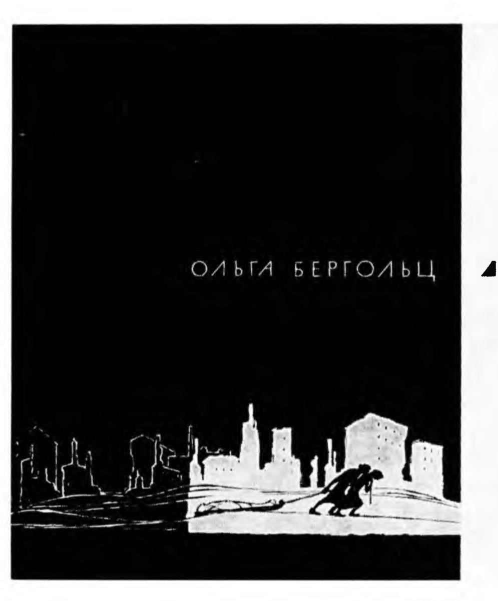
И. И. Фомина. Титул. М. Ильин. «Русское народно-декоративное искусство». Изд-во литературы на иностранных языках, 1959

плоскость подчинена графически-оформительским принципам. Сохраняя декоративность, оформление приобретает бóльшую образность. Неторопливый ритм рисунка, несильные акценты белого, серого и терракоты создают определенное камерное настроение. Скупо и просто, с использованием минимума украшательских элементов, выполнены титул и буквица. Художница дает изобразительно-декоративный образ книги очень сдержанно, предоставляя возможность говорить непосредственно самой живописи.

В 1960 году возникло оформление книги О. Берггольц «Дневные звезды». Трагическую черноту обложки прорезает маленькое оконце такого же черного неба, с рассыпанными на нем холодными звездами. На белом корешке сопоставляются шрифты: тонко нарисованное имя автора и написанное глухо, с черными заливами название книги — «Дневные звезды». Напряженные контрасты черного и белого обложки заставляют вспомнить трагическую судьбу осажденного города, окруженного со всех сторон врагами. Ассоциативно-образная обложка сменяется иллюстративным по характеру титулом. Левая сторона его залита черным, лишь только один кусок, как бы выхваченный лучом прожектора, светится белым, освещая руины и две женские фигурки. На правой стороне разворота сильным аккордом звучит в глубоком черном цвете название трагедии. Глубокий гражданский пафос оформления этой книги ставят ее в ряд особенных удач И. Фоминой.

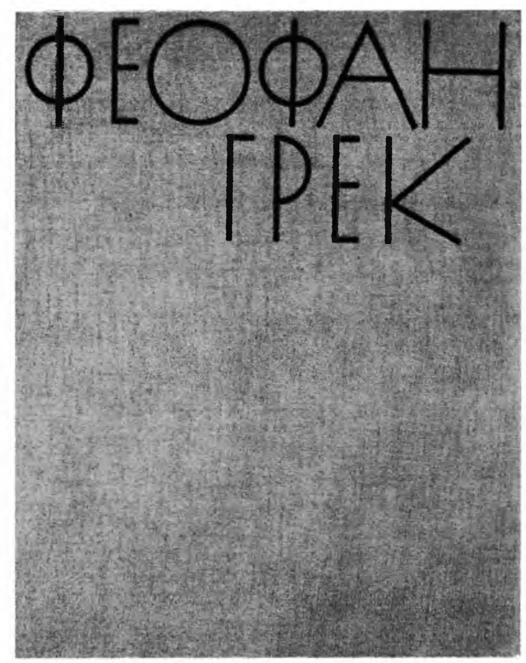
И. Фомина — большой энтузиаст своей профессии. Вместе с тем она видела функцию художника книги в его отступлении на второй план перед содержанием, отводя ему роль оформителя мыслей автора, а не его иллюстратора, роль создателя целостного образа книги. При этом она не стремилась сделать этот образ изобразительно-литературным, напротив, хотела подчеркнуть самоценность и графичность шрифта, набора и качества материалов, из которых изготовлена книга. В последнее время И. Фомина все больше освобождала свои работы от элементов декоративных, выявляя в простоте и строгости выбранных средств красоту фактуры материалов и характер рисунка.

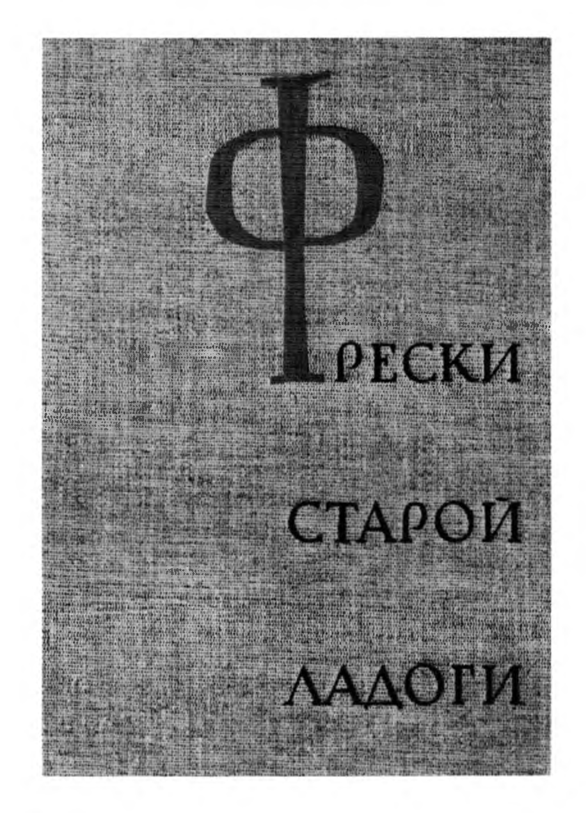
Книга по искусству — специфический материал, и специфика его диктует художнику особые методы решения книжного ансамбля. Собственный изобразительный материал книги не позволяет художнику включать в его оформление дополнительные изобразительные элементы. С одной стороны, это условие связывает художника, но с другой — позволяет ему лучше использовать чисто графические и конструктивные приемы.











И. И. Фомина. Титульный разворот. О. Берггольц. «Дневные звезды». (Не издано)

И. И. Фомина. Суперобложка и переплет. В. Лазарев. «Феофан Грек». «Искусство», 1961

И. И. Фомина. Переплет. В. Лазарев. «Фрески Старой Ладоги» «Искусство», 1960



И. И. Фомина. Переплет. М. Ильин. «Русское народно-декоративное искусство». Изд-во литературы на иностранных языках, 1959

И. Фомина великолепно справилась с этой задачей, более того, она выработала свой стиль в этих работах, опираясь на композиционные и пространственные решения.

О книгах «Фрески Старой Ладоги», «Феофан Грек», «Рисунок мастеров итальянского Возрождения», «Тициан и венецианский портрет XVI века» (издательство «Искусство», где художница постоянно работала) можно говорить как об очень успешном графическом решении, осуществленном с помощью современных полиграфических средств, где эстетически выразителен не только рисунок художника, но и цвет, фактура материала. Эти книги стали самостоятельными произведениями искусства, в которых соединилось мастерство и полиграфиста.

В этих работах книга особенно «прочувствована» И. Фоминой. Ее постоянное желание подчинить оформление книги содержанию и «отодвинуть в тень» свою индивидуальность ради общей целостности здесь проявилось наиболее полно. Последовательно развивается стремление художницы к предельной сдержанности в использовании изобразительных средств; все более лаконичными делаются ее композиции.

Так выполнена книга «Феофан Грек» В. Лазарева (1961). Если во «Фресках Старой Ладоги» того же автора (1960) есть еще уступка прежней декоративности, что выразилось в дополнении к черно-белому суперу красной заливки и в изящно нарисованной красной буквице на обложке, то книга «Феофан Грек» сделана с максимальным использованием только графических средств.

Все оформление строится на плоскостях: плоскость фрески, плоскость шрифта, плоскость свободного белого поля (на непошедшем варианте суперобложки корешок был просто белым, свободным от надписи). Художница продуманно оперирует плоскостями, и белое поле приобретает самостоятельную эстетическую ценность.

Мерное чередование белого и черного, графичность композиции, аскетичность шрифта подчеркивают суровость образов Феофана.

Более легкой выглядит обложка, но и она скомпонована с использованием минимума дополнительных декоративных средств; в ней также обыгрывается свободная плоскость и фактура материала. Такая же надпись, что и на супере, тисненная в верхнем крае обложки, оставляет свободным серебристо-серое пространство.

Разворот титульного листа И. Фомина делает динамичным, идущим в глубь книги. Спуски художница оставляет с большим свободным пространством. Оформленные большой четкой буквицей и тонко прорисованным шрифтом заглавия, они создают пространственные цезуры внутри книги. Так же строго решена ее следующая работа — книга «Рисунок мастеров итальянского Возрождения» В. Гращенкова (1963). Построенная на тонких цветовых сочетаниях, эта работа привлекает строго продуманным и одновременно легким, изящным исполнением. Цвет супера (при лакировке его «зажелтили») художница подбирала таким образом, чтобы как можно более факсимильно передать цвет бумаги и рисунок оригинала.

По светлому серо-зеленому полю обложки идет компактно собранная в верхнем ее крае тисненая надпись названия, причем надо сказать, что тиснение вначале было бесцветным, что придавало книге бóльшую чистоту и легкость, но затем оно было дано красным, и это подчеркнуло некоторые недостатки в начертании шрифта. По отношению к большой незаполненной плоскости шрифт надписи, на первый взгляд, кажется непропорционально замельченным, но при этом оформление в целом она строит по всем законам классической композиции, с осевым безукоризненно четким расположением, чем создается особое динамическое равновесие всех элементов книги.

В тех же случаях, когда книга выходит без суперобложки, И. Фомина старается подчеркнуть фактуру материала переплета, допуская сознательный аскетизм изобразительных деталей. Так, единственным графическим украшением монографии о М. В. Нестерове И. Никоновой (1962) и трехтомного издания, включившего художественное и литературно-критическое наследие В. И. Мухиной (1960), является тиснение в верху переплета названия книги. Имя художника контрастно выделяется на холстинной плоскости переплета и легко читается. К сожалению, замысел художницы не смог полностью осуществиться из-за бедности полиграфических средств. Тиснение сделано другой краской, более грубой по цвету и к тому же нечетко, ткань на переплете некрасива по фактуре.

В последних своих работах И. Фомина берет на вооружение эмоциональную выразительность цвета. Это очень хорошо видно на примере оформления книг «Тициан и венецианский портрет XVI века» И. Смирновой (1964) и «Древнерусское шитье» А. Свирина (1963).

Строя композицию своих работ, И. Фомина тщательно и подолгу продумывала их мельчайшие детали, выверяя буквально каждый миллиметр, добиваясь изысканной, тонкой гармоничности целого. Часто Ираида Ивановна брала из издательств уже принятые, одобренные работы и заново их переделывала, если ей казалось, что в книге не все еще завершено, что есть какие-то недостатки, замеченные часто только ею самой. Это проявление требовательного и взыскательного отношения к своей работе характерно для всего творческого пути И. Фоминой.

Художника больше нет, есть лишь итог его творчества — книги — прекрасные и долговечные свидетели ее очень индивидуального чудесного дара, удивительного мастерства художника книги.

Н. КУЗЬМИН

ПАМЯТИ Д. Б. ДАРАНА

С Даниилом Борисовичем Дараном мы познакомились в 1924 году в редакции «Рабочей газеты», а годом позже стали ежедневно встречаться на работе в художественном отделе «Гудка» — газеты профсоюза железнодорожников. В ту пору в «Гудке» подвизалось целое созвездие будущих литературных знаменитостей: М. Булгаков, Валентин Катаев, Юрий Олеша, И. Ильф, Е. Петров и многие другие. Это скопление молодых талантов, полных надежды и веры в будущее, создавало в редакции «Гудка» кипучую, живую, «насыщенную озоном» творческую атмосферу.

Художественным отделом «Гудка» заведовал А. Аксельрод, а кроме нас с Дараном там работали художники С. Расторгуев и В. Чекризов, Маф (Михаил Арнольдович Файнзильберг, брат Ильфа), заходил иногда В. Милашевский.

Во Дворце труда, где помещалась редакция «Гудка», находились также редакции бесчисленных профсоюзных газет и журналов, возле которых мы в ту пору и кормились. Мы делали все: ретушь, перерисовки, заголовки, иллюстрации, карикатуры, плакаты. Это был нелегкий хлеб; частенько, принеся рисунки, мы слышали в ответ унылую реплику редактора: «Чегой-то не то!» Но мы были молоды и протирали все неудачи к носу. Мы верили, что все это «пока», а впереди еще вся жизнь. В редакцию на «поденщину» мы приходили не рано — часам к 12, все утро было в нашем распоряжении, и мы посвящали его работе «для себя».

У Дарана и тогда было увлечение, которому он остался верен до последних дней своей жизни: цирк и балет. Особенно любил он будничную, непоказную жизнь кулис и манежа — тренировки, упражнения, тот ежедневный непрестанный труд, которым отшлифовывается безупречная техника артиста. Он скоро стал своим человеком на репетициях, на уроках балетных и цирковых школ. Он любил включаться в темп этих упражнений, чтобы на лету фиксировать быструю смену летучих па балерин, головоломных сальто акробатов. В руках у него был альбом и флакончик туши, он рисовал простою спичкой, иллюминуя черный рисунок пятнами акварели.

Как-то однажды летом мы рисовали вместе на пляже в Кунцеве. Даран кипел, работал быстро и увлеченно и сделал три рисунка, пока я едва управился с одним. Посмотрев на сделанное, он огорчился: рисунки его не удовлетворили.

В порыве недовольства, которое иногда трудно подавить в себе, когда видишь, как беден язык линий и красок, чтобы передать все это великолепие летнего дня, неба, солнца, воздуха, реки, пантеистическую радость купания, он хотел разорвать и уничтожить свои наброски. Я выпросил их себе. Многие годы спустя он увидел их у меня и попросил на выставку — это были великолепные кроки, полные жизни и темперамента.

Рисуя, Даран пуще всего боялся стать рабом «приема», хлесткости, ловкости руки, той академической «умелости», которая часто приводит к утрате живого контакта с натурой. «Чересчур рука развилась, — говорил он иногда, недовольный своим наброском, — надо попробовать рисовать левой».

В. А. Милашевский ввел в наш обиход понятие «темп рисунка». Ценился рисунок, сделанный прямо тушью на бумаге — кистью, пером, спичкой, палочкой, без предварительного карандашного контура, без поправок резинкой, без калькирования. Считалось, что рисунок, как дневниковая запись, должен прежде всего быть искренним.

Кажется, только наша эпоха научилась ценить в рисунке эту непосредственность первой мысли, брошенной на бумагу, прелесть летучего намека. Нас оставляют равнодушными академические «акты», растушеванные до полной законченности и повергает в трепет



Д. Б. Даран. Иллюстрация. Балерина. (Не издано)



Д. Б. Даран. Иллюстрация. «Марсель Марсо» (Не издано)

беглый набросок Рембрандта, Домье или Лотрека, в котором автографически раскрывается «рука» их творца. Так раскрылась для нас и волнующая прелесть рисунков Пушкина, дотоле бывшая непонятной.

Все эти тонкости творческого метода нас всех тогда очень занимали. Даран в своих сеансах на натуре следовал им повседневно.

В 1929 году мы втроем: Д. Даран, В. Милашевский и я — все земляки по Саратову — организовали в Доме печати первую выставку рисунков и акварелей «13-ти», пригласив к участию художников, близких нам по духу. Общительный, легко сходившийся с людьми Даран, пожалуй, был самым деятельным «собирателем» участников группы. Два года спустя состоялась вторая выставка «13-ти», на которой кроме рисунков и акварелей была показана и живопись маслом.

Группа «13-ти» существовала как выставочный коллектив всего три года, но оставила заметный след на небосклоне тех лет, «как беззаконная комета в кругу расчисленных светил». В графике и книжной иллюстрации, кроме упомянутых выше троих учредителей группы, в дальнейшем широко проявила себя Т. Маврина, из остальных «13-ти» работали в книге Надежда и Нина Кашины, С. Расторгуев, Б. Рыбченков, А. Сафронова, Р. Семашкевич, но их деятельность в этой области была эпизодической.

В 20-х годах в советской графике существовало в основном два течения: ленинградская школа, где были еще живы традиции «Мира искусства» и были в полном расцвете сил прославленные мастера графики — Д. Митрохин, С. Чехонин, В. Конашевич, и московская группа талантливых ксилографов во главе с В. Фаворским и А. Кравченко, уже завоевавшая себе широкое признание. «13» явилось новым течением, со своим пониманием задач графики и книжной иллюстрации.

Именно три эти группы как «наиболее квалифицированные и интересные группы

художников» отмечает в своем обзоре советской графики Н. Э. Радлов[1] в 1935 году, характеризуя «13» как группу молодых иллюстраторов, «комбинирующих традиции французского импрессионистического рисунка (К. Гис) со стилистическими элементами авторского наброска на полях рукописи». Действительно, К. Гис был тогда нашим общим увлечением.

Выставки «13-ти» открыли нам пути в издательства. С 30-х годов Д. Даран стал работать в книге. Он сделал иллюстрации к «Школе» А. Гайдара и «Детству Темы» Н. Гарина, для «Молодой гвардии», к «Журавлиной родине» и «Охоте за счастьем» М. Пришвина для издательства «Московское Товарищество Писателей», к книгам Артема Веселого «Гуляй-Волга» и «Россия, кровью умытая», к книге Ив. Катаева «Сердце» (все три — для «МТП»), для издательства «Academia» он проиллюстрировал «Братья Земгано» Ж. и Э. де Гонкур, в которой он получил, наконец, возможность проявить себя, как художник цирка.

Человек открытого сердца и доброжелательного отношения к людям, Даран, иллюстрируя произведения живого писателя, неизменно дружился с ним. Трогательная дружба соединяла его с Артемом Веселым, которого он особенно любил и восхищался им, бывало, вслух как человеком и писателем.

[1] Н. Радлов. Предисловие к книге Гартлауба «Гюстав Доре». Л., 1935.

Путь Дарана в графике не был усеян розами. Часто его артистизм казался небрежностью, его прозрачный рисунок вызывал порой недоумение заказчика («работы не видно!»), с него требовали «большей штриховой нагрузки». Один издательский деятель благожелательно рекомендовал ему в качестве образца рисунки Каразина и Зичи. В период рецидива «сытинской» иллюстрации в наших издательствах путь в книгу ему и вовсе был заказан.

Даран ушел от нас нежданно, полный творческих сил и неосуществленных замыслов. Незадолго до его смерти в Московском Доме литераторов была устроена его персональная выставка, и на ее фоне он остался у нас всех в памяти таким живым, веселым, жизнелюбивым, вечно молодым художником, что верилось тогда, что это не последняя выставка Дарана, что это не итог, а обещание еще долгих творческих лет.

Одно время было у нас в употреблении выражение, пущенное в ход Виктором Шкловским, — «гамбургский счет». Это — беспристрастная оценка, какую дают в творческом кругу друг другу люди одной профессии, невзирая на лица и на официальную табель о рангах.

Так вот, по «гамбургскому счету» Д. Б. Даран в моих глазах стоит очень высоко: это был настоящий, цельный художник, художник «божьей милостью».

Н. ХАРДЖИЕВ

ПАМЯТИ НАТАЛИИ ГОНЧАРОВОЙ (1881—1962) И МИХАИЛА ЛАРИОНОВА (1881—1964)

Искусство для жизни и еще больше жизнь для искусства.
М. Ларионов

Вдали от родины почти одновременно закончили свой долгий путь два русских художника, чье творчество в течение всей их жизни сохраняло самую живую связь с традициями народного искусства.

Ларионов и Гончарова уехали из России в июне 1915 года по приглашению организатора «Русского балета» С. П. Дягилева. За несколько месяцев до этого в Париже состоялись спектакли оперы-балета Римского-Корсакова «Золотой петушок» с декорациями и костюмами Гончаровой, имевшими огромный успех.

К этому времени Ларионов был демобилизован. Сын военного фельдшера, он сам прошел через все испытания солдатской службы и получил чин прапорщика. В начале сентября 1914 года прапорщик 210-го Бронницкого пехотного полка Михаил Ларионов, корректируя стрельбу артиллерии, был тяжело контужен. После длительного пребывания в военном госпитале Ларионов возобновил свою интенсивную художественную деятельность и незадолго до отъезда из России участвовал вместе с Гончаровой в московской выставке «1915 год» — их последнее выступление на родине.

В Западной Европе (да и во всем мире) Ларионов и Гончарова прославились в качестве художников-декораторов. Сотрудничество Гончаровой и Ларионова с Дягилевым положило конец «бакстовскому» периоду «Русского балета». Ларионов стал своеобразным художественным советником при Дягилеве, привлекшем к оформлению балетных постановок крупнейших французских художников (Матисса, Пикассо и других).

Выступления Ларионова и Гончаровой в качестве декораторов «Русского балета» в 1914—1922 годах (Париж, Лондон, Рим) оказали некоторое воздействие на декорационные работы и даже станковые вещи Пикассо. Именно этим влиянием «наших красочников» Владимир Маяковский объяснял наличие в произведениях Пикассо того периода интенсивных цветовых соотношений, которые метко назвал «карусельными» тонами.

Кроме декораций к «Золотому петушку» Гончарова создала декорации к «Свадебке» и «Жар-птице» Стравинского и «Ночи на Лысой горе» Мусоргского (перечисляю наиболее известные работы)[1]. Ларионовым были оформлены балеты «Ночное солнце» (музыка Римского-Корсакова), цикл «Русские сказки» (музыка Лядова), «Шут»[2] Прокофьева и «Байка про лису» Стравинского. Последнюю постановку автор музыки справедливо считал одним из высших сценических достижений художника[3]. Декорационные работы Ларионова и Гончаровой экспонировались на всех крупнейших международных выставках театрального искусства[4].

Первую выставку станковых произведений Ларионова и Гончаровой Париж увидел еще в 1914 году, и ее приветствовал в предисловии к каталогу и в журнале «Les soirées de Paris» Гийом Аполлинер. Однако настоящую оценку их живопись получила только через сорок лет, когда были устроены персональные выставки обоих художников в ряде западноевропейских городов: в Париже (1956, 1963), Милане, Базеле, Лидсе, Бристоле, Лондоне (1961). Художествен-

[1] О первых работах Гончаровой для «Русского балета» см. в кн.: М. Фокин. Против течения. (Воспоминания балетмейстера.) Л., 1962, стр. 316—317, 323.

[2] Наброски фигур для балета «Шут» см. в кн.: C. Samuel. Prokofiev. P., 1960.

[3] И. Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 159.

[4] Альбом их театральных работ был издан в Париже в 1919 г.: Gontcharova, Larionov. L'art décoratif théatral moderne. (С предисловием В. Парнаха.) См. также: N. Gontcharova, M. Larionov, P. Vorms «Serge de Diaglihew et la decoration théatrale (nouvelle edition revue et augmentée)». P., 1955 (1-е изд. вышло в 1930 г.)

ная критика единогласно включила Ларионова и Гончарову в число крупнейших живописцев XX века и особо отметила их национальное своеобразие, ту «русскую фактуру», которая резко отличает их работы от произведений других выходцев из России, примкнувших к «Ecole de Paris».

Творческое содружество художников началось еще в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Ларионов был учеником С. Иванова и К. Коровина, а Гончарова в течение трех лет занималась скульптурой в классе П. Трубецкого и С. Волнухина и дебютировала на 26-й ученической выставке в качестве скульптора-анималиста (1903). Под воздействием своего сверстника, уже в ранней юности обнаружившего большое живописное дарование, Гончарова увлеклась живописью и прекратила занятия скульптурой. Уже в 1907 году Ларионов возглавил целую плеяду художников, разрабатывавших новые методы пластического изображения. Устроитель (вместе с А. Лентуловым) первой выставки «Бубновый валет» (1910), Ларионов вскоре порвал с ее участниками, тяготевшими к французской художественной культуре и подражавшими Сезанну и Дерену. Вступив в борьбу против сезаннизма и «западничества», Ларионов обратился к разработке «провинциальных» (по вызывающему определению самого художника) форм и традиций. Огромный живописный темперамент, напряженность эмоциональных и волевых сил привлекали к Ларионову молодых художников. Он первый открыл им неисчерпаемые богатства народного искусства (лубок, игрушка, пряник), а также работы безвестных вывесочных мастеров[1]. По его указанию молодые художники начали собирать образцы народного творчества. Один из самых талантливых учеников Ларионова Михаил Ле-Дантю в мае 1912 года «открыл» в тбилисских духанах «клеенки» Нико Пиросманишвили. Ларионов был восхищен этим «искусником стенной живописи», необычайной простотой и выразительностью его монументальных композиций. Весной 1913 года четыре картины «кинто Николая» висели на большой московской выставке рядом с работами Ларионова и Гончаровой. Это было единственное художественное выступление бездомного, непризнанного в то время Пиросмани, и оно имело большой успех. Кроме произведений Пиросмани Ларионов выставил живописные работы еще двух «самородков» — фельдфебеля Т. Богомазова и бывшего шахтера Г. Павлюченко[1].

Тогда же Ларионов и Гончарова организовали выставку лубка, русского и восточного, — результат десятилетних поисков. В предисловии к каталогу Ларионов проанализировал конструктивные принципы русского лубка (в широком смысле этого слова), впервые названного «великим искусством». В свою очередь, Гончарова сжато и точно охарактеризовала индусский и персидский лубок, перечислив его основные стилистические особенности, свойственные и ее собственному творчеству (декоративность, монументальность, свобода и выразительность композиции, орнаментальность).

В период 1909—1911 годов Гончарова и Ларионов создали ряд композиций, основанных на народной тематике: «Бабы белят холст», «Дровосеки», «Прачки», «Бабы с граблями», «Сбор хвороста», «Жатва», «Косари», «Солдаты», «Залп», «Развод караула», «Отдыхающий солдат», «Голова солдата», «Солдаты купаются», «Утро в казармах» и др. Жанровые «мужицкие» картины Гончаровой и «солдатские» картины Ларионова подвергались яростным нападкам бульварно-газетной критики. Если предельная простота формы, «фабульность» и юмор сближают творчество Ларионова с народным примитивом, то декоративные композиции Гончаровой свидетельствуют о ее связи с высокими традициями древнерусской живописи. Привожу неопубликованную запись Гончаровой, содержащую в себе чрезвычайно точную автохарактеристику: «Когда я иду по пути Сезанна, мои вещи меня меньше удовлетворяют, чем то, что берет начало в совсем других вещах... Сезанн и икона равноценны, но мои вещи, сделанные под влиянием Сезанна и под влиянием икон, совсем неравноценны... Я совсем не евро-

[1] В одной из своих деклараций (1913) Ларионов писал: «Нам ближе простые нетронутые люди...»

[1] О Ларионове и Гончаровой и о возрождении традиций народного русского искусства см. в статье: В. Маяковский. Россия. Искусство. Мы (1914).

пеец»[1]. Любопытно, что произведения Гончаровой, навеянные архаическим искусством и древнерусской живописью, обратили на себя внимание царской цензуры. 25 марта 1910 года полиция наложила арест на картину Гончаровой «Бог» — лапидарно-скульптурное изображение идола, восходящее к половецким «каменным бабам». Картина была выставлена в Московском Литературно-художественном кружке, председателем которого был Валерий Брюсов[2]. Через четыре года на вернисаже выставки Гончаровой в Петербурге произошел новый конфликт: церковная цензура обвинила художницу в «кощунственной» трактовке религиозного сюжета. По указанию обер-прокурора синода с выставки были сняты четыре холста, составляющие общую декоративную композицию — «Евангелисты», а также картина «Изгнание из рая».

Художественные соратники Маяковского, Ларионов и Гончарова выступали с поэтом на открытии кабаре «Розовый фонарь» 19 октября 1913 года. Об этом выступлении (одном из самых «эпатажных») Маяковский упоминает в литературной автобиографии «Я сам». Ларионов прокламировал идею «вторжения» искусства в жизнь, а Маяковский прочел свой первый стихотворный памфлет «Нате!», вызвавший бурное негодование буржуазно-мещанской публики.

Маяковский, высоко ценивший живописное мастерство Ларионова и Гончаровой, посещал все выставки их произведений. Он посвятил их творчеству немало высказываний в своих статьях и публичных выступлениях. Дружеские отношения Маяковского с Ларионовым и Гончаровой возобновились в ноябре 1922 года, когда поэт впервые приехал в Париж. На прощальном банкете, устроенном Маяковскому передовыми художниками, поэтами и артистами Парижа, одну из приветственных речей произнесла Гончарова. По возвращении в Москву Маяковский подготовил к печати книгу очерков «Семидневный смотр парижской живописи», где Ларионову и Гончаровой посвящена особая глава[1]. И Маяковский не ошибся: радовавшее поэта «отношение этих художников к РСФСР», столь не похожее на «скулящее и инсинуирующее отношение эмигрантов», оставалось неизменным до конца их жизни. После смерти Маяковского один из реакционных литераторов не постыдился поместить в газете «Nouvelles littéraires» клеветническую статью. Вместе с Пикассо и Леже, вместе с прогрессивными художниками и писателями Франции Ларионов и Гончарова вступились за честь великого революционного поэта. Подписанный ими протест вынуждена была опубликовать та же буржуазная газета.

---

[1] В беседе с Ф. Жоттераном Н. Гончарова сказала, что национальные источники (древнерусская живопись, народные вышивки, изделия гончаров) давали ей и Ларионову «драгоценные примеры» («L'Illustré», Lausanne, 1959, № 39, p. 66).

[2] В. Брюсов. Дневники. М., 1927, стр. 142, 191—192; «Беседа с Н. С. Гончаровой». «Столичная молва», 1910, № 115., М. Л. (Ларионов). Газетные критики в роли полиции нравов («Золотое руно», 1909, № 11—12, стр. 97).

[1] В конспекте доклада Маяковского «Что делает Париж?», прочитанного в Москве 27 декабря 1922 года, есть следующая запись: «Из русских художников в „моде“ Гончарова — у Дягилева».





Глаза разрѣжет до конца,
Всѣ мечут банк и, загибая,
Забыли путь ловца.

И лишь томит одно видѣнье
Первоначальных райских дней,
Но строги каменья звенья,
И миг — мечтанія о Ней!

И тѣ мечты не обезгрѣшат:
Онѣ тоскливѣй, чѣм игра...
Больного ль призраки утѣшат?
Жильцу могилы ждать добра?..

Промчатся годы — карты тѣ же
И та же злата желтизна,
Сверкает день все рѣже, рѣже,
Печаль игры, как смерть сильна!

От безконечности мельканья
Туманит, горло всѣм свело,
Из уст клубится смрадно пламя
И зданье трещину дало.

Къ безумью близок каждый час,
В глаза направлено бревно,
Вот треск... и грома глас...
Игра обвал — им все равно!..

. . . . п.

Пріемъ обмана изъяснялъ,
Всѣ знали ложь, но потаенно
Урвать побѣду всяк мечталъ!

Тутъ раненный не протестуя
Пріемлетъ жадности ударъ,
О боли каждый ужъ тоскуетъ,
И случай ищется какъ даръ.

Здѣсь клятвы знаютъ лишь на златѣ,
Прибитый долго здѣсь пищалъ,
Одежды странны: на заплатѣ
Надежды лучъ протрепеталъ...

И вотъ на мигъ вошло смятенье, —
Ужъ проигравшійся дрожалъ, —
Тутъ договоръ безъ снисхожде
Он душу в злато обращал! ных

Любимецъ вѣдьмъ вѣнецъ красы
Подъ ножъ тоскливый подведен,
Ничкомъ упал он на вѣсы
И чуб бѣлѣй чѣм лен.

И вот разрѣзан он и стружки,
Как змѣйки, в воздухѣ дрожат,
Такія рѣзвыя игрушки
Глаза сожженыя свѣжат!

Н. Любовниц хор, отравы сѣмя,
Над мертвым долго хохотал,
И — вкуса злость — златое темя.

М. Ларионов. Иллюстрация. В. Маяковский. «Солнце». 1923 *(слева)*

Н. Гончарова. Обложка и полосы с иллюстрациями. В. Хлебников и А. Крученых. «Игра в аду». 1912

Во время «семидневных» встреч с поэтом в Париже у Ларионова возникла мысль об иллюстрированном издании «Необычайного приключения, бывшего с Владимиром Маяковским на даче» («Солнце»). По-видимому, это произведение Маяковского было особенно близко Ларионову, считавшему его своеобразным преломлением «лучизма» в поэзии.

С теорией и практикой «лучизма» связан наиболее экспериментальный период в художественной эволюции. Ларионова и Гончаровой. В статье Маяковского «Живопись сегодняшнего дня» (1914) есть любопытное высказывание о Ларионове, который создает новые направления, «оставаясь талантливейшим импрессионером». По-видимому, Маяковский расценивал лучизм как абстрактивистскую интерпретацию импрессионизма.

Получив одобрение поэта, Ларионов сразу же приступил к работе. Уже 29 ноября 1922 года он писал Маяковскому, находившемуся в Берлине: «Посылаю тебе два портрета: один — в ресторане, другой — вообще хотя и имеет вид наброска, но я за него стою очень, он передает Маяковского в Париже, один заголовок, одну концовку и шесть иллюстраций, из которых одна в два цвета, изображающая солнце. Все эти вещи к „Солнцу“, на каждой написано к чему и что»[1].

По настоянию Маяковского эти иллюстрации были изданы. К сожалению, издательство «Круг», выпустившее «Солнце» отдельной книгой (1923), не выполнило указаний художника. Портрет, который «передает Маяковского в Париже», в книге отсутствует, а единственная двухцветная иллюстрация, изображающая солнце, попала на обложку, где в нее были вмонтированы фамилия автора, заглавие и название издательства — ремесленная работа «профессионала» с претензией на шрифтовую изобретательность. Местонахождение оригиналов неизвестно, но есть основание предполагать, что указания Ларионова, определяющие формат книги, также не были соблюдены, и рисунки подверглись уменьшению. В иллюстративной серии к «Солнцу» наиболее выразительны два вертикальных силуэтных построения — отвлеченный образ поэта. Конструктивно эти рисунки близки к монументальным скульптурам Ж. Липшица 1917—1918 годов.

Живописцы-станковисты Ларионов и Гончарова стали иллюстраторами и оформителями книг по инициативе Алексея Крученых, издавшего в середине 1912 года двадцать четыре открытки — литографии обоих художников (карандаш, корнпапир). Ряд литографий этой серии — повторения наиболее известных живописных работ Ларионова и Гончаровой. В этот период они и сблизились с группой молодых поэтов, в том числе с Маяковским и Хлебниковым, считавшим, что поэт должен вручить «свое детище не наборщику, а художнику».

Ларионов и Гончарова создали новый тип поэтической книги — целиком литографированной, с текстом, написанным самим автором или художником («самописьмо»)[1]. Книги с литографированным авторским почерком давали возможность тесного вхождения иллюстрации в текст. Подчеркнуто «кустарная» внешность этих книг была принципиальным ответом на эстетские издания, украшенные стилизованной графикой художников «Мир искусства». Задача иллюстраций Ларионова и Гончаровой — разъяснение поэтического произведения не литературными, а живописными средствами. Именно этим и объясняется обращение художников к литографской технике — ее специфические особенности не стесняли свободы чисто живописных решений. Поэтому было бы глубоко ошибочным рассматривать иллюстративное творчество Ларионова и Гончаровой вне связи с главной магистралью их художественного развития. Подобно их живописным произведениям того периода, книжные литографии Ларионова и Гончаровой основаны преимущественно на принципах лубочного или инфантильного примитива, но есть среди них и опыты кубофутуристических и «лучистых» иллюстраций.

Характерно, что некоторые из этих иллюстраций не имеют непосредственной тематической связи с иллюстрируемым текстом и как бы живут автономной жизнью.

---

[1] Полный текст письма опубликован мною в журнале «Тридцать дней» (1939, № 9, стр. 84—85).

[1] О роли авторского почерка см. в декларации Хлебникова и Крученых (1913): «Почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю независимо от слов».



Н. Гончарова. Иллюстрация. В. Хлебников. «Вила и леший». 1912

Н. Гончарова иллюстрировала и оформила отдельные издания произведений В. Хлебникова и А. Крученых («Игра в аду», 1912), А. Крученых («Пустынники», 1912)[1], С. Боброва («Вертоградари над лозами», 1913), Т. Чуркина («Весна после смерти», 1913).

М. Ларионов иллюстрировал сборники стихов А. Крученых («Старинная любовь», «Помада», «Полуживой», 1912) и Антона Лотова[2] («Рекорд», 1913).

Их совместные работы: оформление сборника произведений Хлебникова и Крученых «Мир с конца» (1912) и поэмы К. Большакова «Le futur» (1913), конфискованной царской цензурой. Тиражи этих книг, изданных в Москве, были весьма невелики — от 40 до 480 экземпляров[1].

С наибольшей изобразительной силой и остротой декоративное мастерство Гончаровой проявилось в иллюстрациях к бурлескно-фантастической поэме Хлебникова и Крученых «Игра в аду» — этой, по определению одного из авторов, «сделанной под лубок издевки над архаическим чертом». «Игра в аду» может быть признана одним из классических примеров неразрывного единства иллюстраций и текста. Построенные по вертикалям, вкомпонованные в узкое уплощенное пространство однофигурные иллюстрации Гончаровой к «Игре в аду» представляют собой своеобразную автопародию на монументальные декоративные композиции «Евангелисты». В связи с оформлением «Игры в аду» у Гончаровой возник конфликт с одним из авторов. Привожу отрывок из ее неопубликованного письма к А. Крученых: «Я получила листы. Отпечатаны они очень хорошо, но размещены очень плохо. Рисунок помещен с брошюровочной стороны — это очень некрасиво, было бы гораздо лучше поместить его с краю страницы, на что и была рассчитана вся композиция рисунков и что дает больше декоративной цельности и массы всей книги. На тех страницах, где рисунок вверху, текст лучше было бы написать сплошь или ближе к наружной стороне книги. Во всяком случае теперь страницу лучше будет брошюровать или с нижней стороны, или с верхней, или так, чтобы писаная страница приходилась не на правой стороне открытой книги, а на левой, т. е. лицом к задней крышке обложки, как древнееврейские и арабские книги». Несмотря на то, что способы брошюровки, предложенные художником, не были приняты автором-издателем, композиционная связь иллюстраций с текстом осталась достаточно прочной. Второй автор поэмы Велимир Хлебников дал высокую оценку «остроумной

[1] По сообщению А. Крученых, обложка сборника «Пустынники», а также первая иллюстрация нарисованы М. Ларионовым.

[2] Псевдоним И. Зданевича; тираж 40 экз.

[1] До выхода этих книг у Гончаровой были опыты иллюстрирования, оставшиеся неизданными и неизвестными: две акварели к стихотворениям Некрасова «Коробейники» и «Огородник», 16 рисунков к произведениям К. Гамсуна и 12 рисунков к Евангелию (один из них принадлежал немецкому художнику Ф. Марку). См. в кн.: Э л и Э г а н б ю р и (Илья Зданевич). Н. Гончарова, М. Ларионов. М., 1913, стр. XIII—XIV.

В. Маяковскiй

Я!

Рис. Чекрыгина и Л. Ш.





Обложка сборника стихотворений В. Маяковского «Я!» (Автолитография Маяковского, 1913)

Н. Гончарова. Обложка. Сборник «Центрифуга». 1916

М. Ларионов. Обложка. А. Крученых. «Полуживой». 1912





НАТАЛІЯ
ГОНЧАРОВА

МОСКВА
1913

Н. Гончарова. Иллюстрация. А. Крученых. «Пустынники». 1912

Н. Гончарова. Иллюстрация. Т. Чурилин. «Весна после смерти». 1913

Н. Гончарова. Обложка к каталогу выставки





внешности» издания, а в одном из своих прозаических произведений упомянул «чертей в понимании Гончаровой».

Ей же принадлежит пластическая интерпретация образов вилы и лешего из одноименной фольклорно-мифологической поэмы Хлебникова, отрывок из которой впервые был напечатан в сборнике «Мир с конца». Массивная истуканоподобная вила, как бы вырастающая из пейзажа и составляющая с ним единое целое, находится в прямом родстве с игрушечными деревянными «матрешками». Полуфигура вилы заполняет почти весь второй пространственный план композиции, а на первом плане очень схематично изображена маленькая фигура растянувшегося в траве лешего.

Примененный Гончаровой масштабный сдвиг объясняется не своеволием иллюстратора, а тонким пониманием текста. Дело в том, что вила — персонифицированный образ природы, это подтверждается и первоначальным заглавием поэмы — «Природа и леший».

Вскоре после издания сборников Хлебникова и Крученых Гончарова иллюстрировала рукописный сборник стихотворений Т. Чурилина «Весна после смерти», превосходно изданный в начале 1915 года (in octavo). В пейзажных иллюстрациях этой серии («Иней», «Послушница») Гончарова решает те же пространственные задачи, что и в своих «зимних» живописных композициях 1910—1912 годов. Особенно замечательна иллюстрация к стихотворению «Послушница» — блестящий пример пространственного и цветового использования белой плоскости листа. Изобразительные средства Гончаровой предельно скупы (тонкоствольные силуэты деревьев, ритмично «углубляющие» пространство, и черная фигурка послушницы на пер-

М. Ларионов. Обложка и концовка. А. Крученых. «Старинная любовь». 1912 *(слева)*

Н. Гончарова. Обложка. В. Палладини. «Искусство Советской России». Рим, 1924

М. Ларионов. Иллюстрация. А. Крученых. «Помада». 1912

М. Ларионов. Иллюстрация. В. Маяковский. «Солнце». 1922



VINICIO PALADINI

ARTE

NELLA RUSSIA DEI SOVIETS



ROMA · EDIZIONI DE «LA BILANCIA»



вом плане), но ей удалось превратить лист в бескрайнюю снеговую пелену и с большой эмоциональной силой передать печальную «тишину зимы» (слова художницы). Для поэта-дебютанта (талантливого последователя Андрея Белого) творческое соревнование оказалось слишком тяжелым, — оно закончилось победой иллюстратора.

Одновременно с поэмой «Игра в аду» А. Крученых издал свой полупародийный лирический цикл «Старинная любовь». Контраст противоположных стилевых планов ощущается в этих стихотворениях настолько слабо, что позволяет воспринимать их и как традиционный жанр любовной лирики и в аспекте авторской иронии. Вопреки этой «гейнеобразной» двойственности сам автор охарактеризовал «Старинную любовь» как «книгу воздушной грусти»[1]. Вероятно, поэтому Ларионов иллюстрировал стихотворения этого цикла, как образцы «чистой лирики».

Лирическая напряженность образов, созданных Ларионовым, и богатство его художественного языка позволяют отнести этот первый опыт иллюстрирования к числу наиболее замечательных по оформлению стихотворных сборников начала века. Книга представляет собой целостное художественное единство — от лицевой стороны обложки до ее оборотной стороны. Ларионов утверждает себя как мастер живописного рисунка, характерными стилистическими особенностями которого являются зернисто-мягкий штрих и тоновые градации черно-белого.

Однако в отличие от иллюстраций Гончаровой, предпочитавшей работать литографским карандашом, вся иллюстративная серия Ларионова 1912—1913 годов, кроме первой книги, сделана литографской тушью. Это был отказ от трехмерных пространственных построений и переход к схематичным плоскостным решениям. С помощью нового принципа Ларионов достиг полного единства книжной архитектоники.

Чрезвычайно своеобразно оформлен Ларионовым сборник А. Крученых «Помада»; семь иллюстраций наклеены на золотую бумагу, а «самодельная» обложка вырезана из глянцевой киноварно-красной бумаги. Заглавие книги, иронически сталкивающее парфюмерную семантику с «грубой» лексикой стихотворений, написанных на «собственном языке», принадлежит Ларионову. Небезынтересно отметить, что в настоящее время эта миниатюрная «самописная» книга, уже утратившая свой эпатажный характер, имеет сходство с ювелирной драгоценностью [1].

[1] В неопубликованном письме к Елене Гуро (1913).

Третья книга А. Крученых, иллюстрированная и оформленная Ларионовым, — поэма «Полуживой». Композиционный ритм обложки «Полуживого», соотношение линий и пятен, игра черно-белых контрастов варьируется Маяковским в его первом опыте книжного оформления. Обложка первого сборника стихотворений Маяковского «Я!», изданного тем же литографским способом, свидетельствует о воздействии Ларионова на Маяковского-художника. У двадцатилетнего Маяковского были и живописные опыты, навеянные «лучистыми» композициями его старшего друга.

К сожалению, иллюстративное творчество Ларионова и Гончаровой «заграничного» периода до настоящего времени полностью не учтено. В 1919—1920 годы оба художника сделали ряд литографий для нескольких стихотворных сборников, в том числе для трех книг В. Парнаха («Самум», «Словодвиг», «Набережная»). Известно библиофильское издание «Сказки о царе Салтане» Пушкина в прозаическом переводе на французский язык (1921) с раскрашенными от руки иллюстрациями, форзацными листами, заглавными буквами и декоративными обрамлениями Гончаровой. Выполняя заказ издательства, Гончарова вынуждена была вернуться к стилизаторским приемам и микроорнаментации художников «Мира искусства».

Крупным событием в литературно-художественной жизни Парижа было издание революционной поэмы Александра Блока «Двенадцать» («Les Douze») — в безрифменном переводе С. Ромова, с семью иллюстрациями Ларионова [2]. Карандашные рисунки к «Двенадцати» отличаются гармонией тональных соотношений и фактурно-тембровым богатством формы. Драматическая напряженность и

[1] В 25 экземплярах «Помады» литографии были раскрашены Ларионовым.

[2] Издана в апреле 1920 года. В том же году поэма Блока с иллюстрациями Ларионова была издана в Лондоне (на английском языке).

«брутальность» образных характеристик соответствует эмоциональной окраске образов поэмы и ее стилистическому строю. Но в противовес дегуманизированному образу Петьки, нарисованному Ю. Анненковым («громила»), Ларионов в аналогичной иллюстрации почти повторил одну из своих живописных работ 1911 года — «Голова солдата». Те двадцатилетние солдаты, смышленые и добродушно-насмешливые, которые в 1910—1911 годах были однополчанами Ларионова, через шесть лет, еще не достигнув тридцатилетнего возраста, стали бойцами Великого Октября. Замечателен по динамичности композиции, основанной на колеблющемся равновесии массы, рисунок, изображающий двух красногвардейцев: монументально-монолитные фигуры, связанные общим движением.

Пластическое «истолкование» образа Христа сам Ларионов считал своей неудачей. Здесь активную роль сыграл свойственный художнику юмор: гротескная трактовка образа лишила его внутренней связи с текстом. Поэтому в «русском» издании «Двенадцати»[1], которое Ларионов иллюстрировал новой серией рисунков (тушь), финальную иллюстрацию по его просьбе сделала Гончарова. В своем решении этой нелегкой задачи Гончарова воздержалась от стилистической имитации рисунков Ларионова, но, к сожалению, пошла по линии наименьшего сопротивления. Ритмически уравновешенная однофигурная композиция Ларионова была заменена скучнейшим погрудным изображением Христа с соблюдением всех византийских канонов. Иконообразный «Христос» Гончаровой оказался еще более чуждым высокому лирическому строю заключительных строк поэмы.

Во второе «русское» издание «Двенадцати», вышедшее одновременно с первым, Ларионов включил «избранные» иллюстрации из обоих циклов и оба изображения Христа. Таким образом, общая композиционная взаимосвязь иллюстраций была нарушена их разностильностью. Наибольшей художественной цельности Ларионов достиг в первоначальном иллюстративном цикле — для «французского» издания поэмы Блока.

Творческую «неудачу» Ларионова в качестве иллюстратора поэмы Блока следует, однако, предпочесть легкой, но обманчивой «победе» Ю. Анненкова.

Чрезмерно высокая оценка иллюстраций Анненкова, возникшая в литературной среде того времени, носит поверхностно-вкусовой характер. Впрочем, этой оценки придерживались и некоторые критики-эстеты. Один из таких апологетов Анненкова даже считал, что иллюстратор не только «конгениален» поэту, но в некоторых рисунках дает «больше того, что дано у Блока».

Между тем в анненковских иллюстрациях с их псевдокубистическими сдвигами и чисто внешней экспрессионистичностью сказывается ловкость руки вульгаризатора чужих и плохо понятых достижений. На некоторых листах Анненкова господствует композиционный хаос, где смешиваются пространственная и силуэтная задачи. Пластическая неполноценность иллюстраций Анненкова в какой-то мере компенсируется их «доходчивой», по-сатириконски шаржированной выразительностью.

Длительная, упорная работа над пластическим воплощением образов «Двенадцати» дает отчетливое представление о творческом облике Ларионова, взыскательного художника, который, по его собственным словам, «всегда был недоволен» своими произведениями.

И Ларионов и Гончарова работали до последних своих дней. Когда правая рука Ларионова перестала «слушаться», он начал работать левой. Замечательная серия его произведений, написанных и нарисованных «de la main gauche», экспонировалась на последней прижизненной выставке осенью 1963 года.

Ларионов хотел выступить и в качестве историка русского искусства начала XX века. В связи с этой работой он неоднократно просил московских друзей присылать материалы о его былых художественных соратниках. Он мечтал ознакомить Париж и Лондон с произведениями Г. Якулова, В. Чекрыгина, А. Фонвизина и других.

До конца жизни Ларионову не изменяло его поразительное художественное чутье: все его суждения о западноевропейском искусстве были метки и справедливы. Так, например, в январе 1963 года он писал: «На Западе... до сих пор пережевывают свой импрес-

[1] Это издание «Двенадцати» (вместе со «Скифами»), иллюстрированное Ларионовым и Гончаровой, вышло в июне 1920 года.

сионизм, все подгоняя под его формы. Честной критики здесь нет. Она следует моде, вернее, тому, что нужно торговцам картинами. Поэтому, то и дело, лансируют какую-нибудь бездарность, раздувают цены (как для Бюффе)».

После смерти художника в газете «Les lettres françaises», редактируемой Луи Арагоном, был помещен некролог, в котором известный искусствовед Вальдемар Жорж обратился к своим советским коллегам с предложением дать правильную историческую оценку художественного наследия Ларионова и Гончаровой. Это предложение друга русских художников и автора апологетической характеристики их творчества[1] может быть подкреплено пожеланием самого Ларионова, высказанным в одном из последних писем к московским друзьям. Признавая, что не все созданное им и Гончаровой нужно Родине, Ларионов вместе с тем просил не «отдавать» их работу Западу: «...Он (Запад), многими вещами, начатыми у нас, воспользовался, но это наше достояние».

Из обширного наследия Ларионова и Гончаровой следует выделить ту его часть, которая может стать художественным достоянием советского народа[1]. Это искусство яркое, образное и насыщенное могучим жизненным импульсом.

---

[1] «Les anticipations de Gontcharova et de Michel Larionov» («Les lettres françaises», 1963, № 997). К сожалению, в статье Вальдемара Жоржа есть фактические ошибки и хронологические неточности.

[1] Работы Ларионова и Гончаровой хранятся в Третьяковской галерее, Русском музее и в других музеях СССР. В 1927 г. художники принесли в дар Родине большое количество своих произведений. 23—30 сентября 1965 года по инициативе пишущего эти строки в Москве состоялась выставка произведений Ларионова и Гончаровой (Музей Маяковского).

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ РАБОТЫ

КНИГИ

Ганкина Э. З. Русские художники детской книги. М., «Советский художник», 1963. 278 с. с илл.; 9 л. илл. 9000 экз. Рец. Чегодаев А. Художники детской книги. — «Искусство», 1964, № 5, стр. 68—70.

Гончаров А. Д. Художник и книга. М., «Знание», 1964. 470 стр. с илл. Серия 6. Литература и искусство. 52 000 экз.

Кацпржак Е. И. История книги. М., «Книга», 1964. 422 стр. с илл. 8000 экз.

Ковтун Е. Ф. Что такое эстамп. Л., «Художник РСФСР», 1963. 95 стр. с илл.; 8 л. илл. 20 000 экз.

Кузнецов Э. Художник и книга. Л., «Художник РСФСР», 1964. 79 стр. с илл.; 4 л. илл. 5000 экз.

Кунин М. Из истории нотопечатания. Краткие очерки. М., «Советский композитор», 1963. 78 стр. с илл. 6000 экз.

Назаров А. И. Книга о советском обществе. Очерки книгоиздательского дела в СССР. М., «Наука», 1964. 261 стр. с илл.; 4 л. илл 33 000 экз.

Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. М., «Наука», 1964. 334 стр. с илл. 1400 экз.

Плотников В. И. Мюд Марьевич Мечев (график). Л., «Художник РСФСР», 1963. 27 стр. с илл.; 6 л. илл. 1000 экз.

Сидоров А. История оформления русской книги. Изд. 2-е. М., «Книга», 1964. 390 стр. с илл. 2550 экз.

Техническое редактирование. Сб. статей. М., «Искусство», 1963. Сост. Р. Ф. Тумановский. 222 стр. с илл.; 1 л. табл. 8000 экз.

Флекель М. Искусство и полиграфия. Факсимильные художественные репродукции. Предисл. В. Н. Лазарева. М., «Искусство», 1963. 165 стр. 5500 экз.

В библиографию включены книги и статьи по вопросам современной книжной графики и оформления книги (на русском языке) за 1963—1964 гг. Издания на других языках приводятся только в случае, если в них параллельно напечатан русский текст.

АЛЬБОМЫ

Зернова А. С. Орнаментика книг Московской печати кирилловского шрифта (XVII—XVIII вв.). 1667—1750. (Атлас). К 400-летию русского книгопечатания. М., 1963. 166 стр. с илл. 350 экз.

Иллюстрации к произведениям киргизских писателей. Гладков В. С., Джумбаев В., Капустин В. Г., Осташев А. А., Рогачев В. Г. (Альбом). Фрунзе, 1963. 16 отд. л. в обл.

Книжная графика. Кишинев, 1963. 24 отд. л. в обл.-папке.

Литовская графика. 1960—1962. Вильнюс, Гослитиздат, 1962. (9), IXV с. с илл. 3000 экз. на лит. и рус. яз.

Михаил Юрьевич Лермонтов. Картины и рисунки поэта, иллюстрации к его произведениям. Сост. и авт. вступит. статьи Е. А. Ковалевская. Л., «Советский художник», 1964. 126 стр. с илл. 15 000 экз.

Рисунки к произведениям Демьяна Бедного. М., «Советский художник», 1963. 32 с. с илл. 20 000 экз.

СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ, ЗАМЕТКИ

Алимтаев Х. Некоторые вопросы издания и распространения научной литературы. — «Коммунист Узбекистана», 1964, № 4, стр. 88—90.

Афанасьева В. Основное внимание — качеству продукции. (Опыт каунасской типографии им. Пожелы). — «Полиграфическое производство», 1963, № 8, стр. 14—15.

Белозуб В. Развитие книгоиздательства и полиграфии Украины. — «Полиграфическое производство», 1963, № 4, стр. 3—4.

Берулава Хута. Большой друг маленьких читателей. — «Заря Востока», 1963, 20 декабря.

Богуславская В. Иллюстрирование книг для маленьких. — «Дошкольное воспитание», 1964, № 4, стр. 123—127.

Буров К. Рассказ о художнике. Рец. на книгу: Н. И. Шантыко. Книга. Художник. Время. М., «Искусство», 1962. — «В мире книг», 1963, № 3, стр. 3. (обл.)

Васин С. Без любви. (О недостатках в издании и оформлении книг). — «Октябрь», 1963, № 6, стр. 182—183.

Вебер Т. Г. Оформление оригинальных учебников для начальной школы. — «Полиграфическое производство», 1963, № 2, стр. 25—27.

Гедминас А. и Гальперинас Д. Оформление литовских книг. — «Полиграфическое производство», 1963, № 8, стр. 32—35.

Герценберг В. Книжная иллюстрация. — «Художник», 1963, № 8, стр. 34—38.

Горбачевский Б. Рождение книги. — «Книжная торговля», 1964, № 12, стр. 36—37.

Говдя П. Великому сыну Украины посвящается. (Об илл. к произведениям Шевченко). — «Художник», 1964, № 9, стр. 15—19.

Динесман Т. Образы М. Ю. Лермонтова в советской графике. — «Искусство», 1964, № 2, стр. 4—7.

Ильин Б. М. Подсчет площади иллюстраций в печатных знаках. — «Полиграфическое производство», 1963, № 12, стр. 19—23.

Караев А. Хорошее начинание. (Об издании вузовских учебников Азеручпедгизом). — «Бакинский рабочий», 1963, 10 января.

Кассиль Л. и Михалков С. Чудесный друг детей. 30 лет издательству Детгиз. — «Правда», 1963, 15 декабря.

Кибрик Е. Иллюстрации детских книг. — «Художник», 1964, № 11, стр. 30—37.

Ковалев В. Лучшие книги Латгосиздата. — «Полиграфическое производство», 1963, № 8, стр. 31—32.

Колокольников В. Опыт иллюстраторов — авторам букваря. (Об иллюстрациях к новому букварю для школьников). — «Художник», 1963, № 6, стр. 57—58.

Коровин Ю. Просматривая книги для детей. — «Творчество», 1964, № 4, стр. 16—18.

Константинов Ф. Образы великих творений. (О работе над иллюстрациями к М. Ю. Лермонтову). — «Творчество», 1964, № 10, стр. 10—11.

Кузьмин Н. Наша книжная графика. (Навстречу Второму съезду художников). — «Творчество», 1963, № 1, стр. 1—6.

Кузьмин Н. Книга и иллюстратор. — «Творчество», 1963, № 8, стр. 16,3 (обл.)

Куликовская Г. Вы открываете книгу... (О Калининском полиграфическом комбинате). — «Огонек», 1963, № 19, стр. 8.

Курышев Ю. Книге — отличное художественное оформление и полиграфическое исполнение. — «Полиграфическое производство», 1963, № 6, стр. 31—33.

Курышев Ю. За жизнеутверждающее искусство советской книги. (Задачи художеств.-полиграф. оформления книг). — «Искусство», 1963, № 8, стр. 15—26.

Лапшин М. Книга о книгах. — «Вопросы литературы», 1963, № 8, стр. 178—183. Рец. на книгу: Книга. Исследования и материалы. Сб. 1—7. М., Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1956—1962.

Лапунова Н. Оформление книг местных издательств. (О работах художников книги). — «Художник», 1963, № 2, стр. 62—64.

Либер Л. Детгизу — 30 лет. — «Дошкольное воспитание», 1964, № 2, стр. 33—34.

Ляндрес С. Сделано со вкусом. (Об иллюстрациях к книгам, выпущенным в издательстве «Советский писатель»). — «Литературная Россия», 1964, 28 февраля, стр. 15.

Маршак С. Книга для детей должна быть произведением высокого искусства. [Письмо собранию, посвященному юбилею издательства]. — «Литературная газета», 1963, 17 декабря.

Молок Ю. Советская книга за рубежом. (Из истории нашей книжной графики). — «Творчество», 1964, № 2, стр. 15—16.

Мямлин И. «Слово» и его иллюстраторы. (Об иллюстрациях к «Слову о полку Игореве»). — «Нева», 1964, № 4, стр. 206—211.

Панченко М. Детгизу — 30 лет. — «Советская Киргизия», 1963, 13 декабря.

Панюшкина Л. Когда художник рисует для детей... — «Вечерняя Москва», 1964, 3 февраля.

Парашин Л. Издавать книги содержательные, красиво оформленные. — «Советская Эстония», 1964, 18 октября.

Пискунов К. В издательстве детской литературы. (К 30-летию Детгиза). — «Народное образование», 1963, № 12, стр. 107—111.

Попова Н. Журнальные кляксы. [О работе графиков-иллюстраторов). — «Советская культура», 1964, 1 декабря.

Пузыревский М. И содержание, и форма... (О качестве оформления книг). — «Библиотекарь», 1963, № 11, стр. 46—47.

Соловьев В. Заметки о ленинградской графике. — «Звезда», 1964, № 5, стр. 185—189.

Татиев Д. П. — О факсимильном воспроизведении многоцветных изобразительных оригиналов. — «Полиграфия», 1964, № 1, стр. 18—19.

Телингатер С. Серость, как принцип? (Об улучшении качества худож. оформления научн.-техн. книг). — «Советская культура», 1963, 15 августа.

Телингатер С. Б. Работать для народа. О полиграфическом оформлении книг. — «Полиграфическое производство», 1963, № 2, стр. 24.

Токмаков Л. В защиту дошкольной книжки. (К вопросу об иллюстрациях в детской книге). — «Творчество», 1964, № 7, стр. 17.

Токстосунов А. Художественное оформление детских книг — на уровень новых задач. — «Литературный Киргизстан», 1964, № 2, стр. 93—95.

Халатов Н. Наш друг — художник. (Об иллюстрировании и художественном оформлении книг для детей). — «Учительская газета», 1964, 10 октября.

Халатов Н. Тридцатилетие Детгизу — 30 лет. — «Учительская газета», 1963, 14 декабря.

Фогель З. Новый Кобзарь. Об иллюстрациях украинских графиков к вышедшему в Киеве сборнику Т. Г. Шевченко «Кобзарь». — «Творчество», 1964, № 4, стр. 7—8.

Червонная С. Литовская графика и литовская книга. — «Советская Литва», 1964, 22 марта.

ШРИФТ

Большаков М. В., Гречихо Г. В. и Шицгал А. Г. Книжный шрифт. М., «Книга», 1964. 311 стр. с илл. 9000 экз.

Верин В. В. О новых шрифтах. — «Полиграфия», 1964, № 8, стр. 40—41.

Ермаков В. Ф. О шрифтовом хозяйстве. — «Полиграфическое производство», 1963, № 11, стр. 10—11.

Кликушин Г. Ф. Шрифты. Минск, «Высшая школа», 1964. 206 стр. с илл. 7000 экз.

Шицгал А. Г. Русские шрифты Дидо. (Особенности графики и их применение в русской дореволюционной и советской книге). — Книга. Исследования и материалы. Сб. 8. М., Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1963, стр. 168—176.

Шицгал А. Г. Шрифты русской книги с начала книгопечатания. — «Полиграфия», 1964, № 3, стр. 62—63.

Шицгал А. Г. Шрифтовое оформление современной книги СССР и зарубежных стран. Обзор отечественных и зарубежных изданий. М., 1964. 38 стр.; 9 л. илл. 1000 экз.

КНИЖНЫЙ ЗНАК

Амбур П. Мастера эстонского экслибриса. — «Искусство», 1963, № 11, стр. 40—43.

Вилинбахов Б. Книжный знак. — «Литературная Россия», 1963, 22 марта, стр. 22.

Кострикин М. Забытая миниатюра. (Об экслибрисах). — «Енисей», 1963, № 3, стр. 99—101.

Ласунский О. Рассказ об экслибрисе. — «Подъем», 1963, № 5, стр. 137—139.

Ласунский О. Экслибрисы Г. А. Кравцова. — «Книжная торговля», 1964, № 9, 3 л. (обл.)

Минаев Е. Книжные знаки. (По материалам выставки экслибрисов, созданных русскими и советскими художниками. Вологда, 1962). — «Художник», 1963, № 4, стр. 48—49.

Минаев Е. Маленькие шедевры. (Из истории экслибрисов). — «Культура и жизнь», 1963, № 5, стр. 46—47.

Минаев Е. Эмблема на книге. (Об издательских символах). — «Советская культура», 1963, 22 октября.

Минаев Е. Книжные знаки В. А. Фролова. (О творчестве художника-графика). — «Художник», 1964, № 1, стр. 62—63.

Минаев Е. и Малинов Л. Эмблема книги — Ленин, ленинизм! (Из истории ленинской темы в экслибрисе). — «Литературная Россия», 1964, 17 января, стр. 14.

Минаев Е. Ранние русские экслибрисы. — «Декоративное искусство СССР», 1964, № 3, стр. 48—49.

Минаев Е. Тагильские экслибрисы (работы Р. В. Копылова). — «Литературная Россия», 1964, 24 июля, стр. 24.

Минаев Е. Экслибрис — каждой библиотеке. — «Советская культура», 1964, 8 августа.

Озосев П. Экслибрисы Рубена Бедросова. — «Советская Эстония», 1964, 3 июня.

Пташинский В. Экслибрис — книжный знак. — «Кубань», 1964, № 1, стр. 44.

Розенберг Е. Мастер книжных знаков. (П. Упитс). — «Советская Латвия», 1963, 23 апреля.

Рубинштейн А. Экслибрис Горького. (Из истории создания немецким художником Э. М. Лилиеном). — «Учительская газета», 1963, 5 января.

Сборник «20 латышских книжных знаков». (Вступит. статья П. Упитса). Рига, Латгосиздат, 1963. 8 стр.; (20) отд. л. 15 000 экз. Текст на латыш., рус., англ., франц. и нем. яз.

36 экслибрисов. Вильнюс, «Минтис», 1964. 36 отд. л. илл. в обертке. 3 000 экз.

Тумановский Р. Удо Иваск — художник и историк книжного знака (1897—1922). — «Советская книжная торговля», 1963, № 3. стр. 28, с портр.

Фролов В. 25 экслибрисов в гравюре на дереве Вадима Фролова. (Предисл. С. Ивенского). Вологда, Сев.-Зап. кн. изд-во, 1964. 10 стр.; 25 отд. л. илл. в обертке. 300 экз.

Челышев Б. Экслибрисы рассказывают. — «Советская Молдавия», 1964, 13 марта.

Юодикайтис К. Экслибрисы. Вильнюс, Гослитиздат, 1963. 39 стр. 4 000 экз.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

КОНКУРСЫ

Лучшие книги. 1961 г. (Итоги конкурса 1963 г. Статья В. Н. Ляхова. Текст аннот. Е. Б. Бельской). М., «Искусство», 1963. 127 стр. с илл. 3 000 экз.

Лучшие книги. 1962 г. (Итоги конкурса 1962 г. Статья Ю. И. Курышева. Текст аннот. Е. Б. Бельской). М., «Книга», 1964. 104 стр. с илл. 2 500 экз.

Буров К. М. О юбилее, лучших книгах и результатах конкурса 1963 г. — «Полиграфия», 1964, № 5, стр. 26—29.

Логвинова Л. На выставках лучших книг. (К итогам работы передвижной выставки книг в Союзных республиках Средней Азии). — «Советская книжная торговля», 1963, № 1, стр. 41—42.

НЕДЕЛЯ ДЕТСКОЙ КНИГИ

Курто Евгений. Для вас, юные. Неделя детской книги. — «Советская Белоруссия», 1963, 2 марта.

Кассиль Лев и Михалков Сергей. Весенние встречи. К открытию недели детской книги. — «Правда», 1963, 24 марта.

ВЫСТАВКИ СОВЕТСКОЙ КНИГИ И ГРАФИКИ В СССР

1963

Курышев Ю. Выставка книг Издательства иностранной литературы. (Москва). — «Полиграфическое производство», 1963, № 1, стр. 30—32, с табл.

Выставка произведений московских художников. Москва, 1963 г. Каталог. Союз художников РСФСР. Сост. Е. Вишняк и Е. Членова. Илл. 500 экз.; Бакшеева Г. На московской художественной... (Выставка «30 лет МОСХ»). — «Правда Востока», 1963, 8 января; Верейский Орест. Графика москвичей. (На выставке, посвященной 30-летию МОСХа. Москва, ноябрь 1962 — февраль 1963). — «Юность», 1963, № 2, стр. 79—80; Халаминский Ю. Книжная иллюстрация. Заметки о выставке. (Москва, 1963). — «Искусство», 1963, № 10, стр. 8—18.

Выставка произведений советских художников. Живопись, скульптура, графика. Каталог. Москва, 1963. Дирекция художественных выставок и панорам Министерства культуры СССР. 24 стр.; 4 л. илл. 3 000 экз.

Мастера книжной иллюстрации. Каталог выставки. М., Изд-во Академии художеств, 1963. Академия художеств СССР, Союз художников СССР. 65 стр.; 22 л. илл. 2 100 экз. А. Бубнов. — О. Верейский. — С. Герасимов. — М. Дерегус. — Д. Дубинский. — Н. Жуков. — А. Каневский. — Е. Кибрик. — Кукрыниксы. — С. Кабуладзе. — А. Лаптев. — Э. Окас. — А. Пахомов. — А. Пластов. — Б. Пророков. — Г. Рейндорф. — В. Серов. — В. Фаворский. — Д. Шмаринов. — Г. Ханджян.; Ракитин В. Величие большого искусства. (С выставки произведений мастеров книжной графики. Москва). — «Советская культура», 1963, 18 июня;

Идейность, реализм, мастерство. (Заметки художников): О. Верейский. Главная цель. — Е. Кибрик. О «старом» и «новом». — В. Фаворский. Так держать! — Д. Шмаринов. Нет, не виньетка и не упаковка. — «Советская культура», 1963, 18 июня; Шахов Г. Книге — хорошую одежду. (По материалам Книжной выставки 1963 г., Москва). — «Советская культура», 1963, 10 октября; Нурок А. Книжная иллюстрация. (По материалам выставки. Москва, 1963). — «Творчество», 1963, № 10, стр. 1—4.

Бровка П. Кали ласка, сябры! (Неделя литовской книги в Белоруссии). — «Советская Белоруссия», 1963, 22 сентября; Литвин А. Братские встречи на белорусской земле. (К неделе литовской книги в Белоруссии). — «Советская Литва», 1963, 24 сентября; Балтурнас А. Дружба вечная, нерушимая. (К итогам недели литовской книги в Белоруссии). — «Советская Литва», 1963, 3 октября.

Петрова Г. Успехи радуют. (Выставка книги, книжной графики и плаката Узбекской ССР, Ашхабад). — «Туркменская искра», 1963, 18 августа.

Зобнин П. и Краснопольский С. У стендов выставки. (Выставка книги, книжной графики и плаката Узбекской ССР, Душанбе). — «Коммунист Таджикистана», 1963, 19 сентября.

Агаев Н. Дружбы нерушимой послы. (О неделе азербайджанской книги в Грузии). — «Советская книжная торговля», 1963, № 8, стр. 21.

Тамбовские книжные знаки. [Каталог. Сост. Б. А. Вилинбахов]. Тамбов, 1963. 95 стр. (Лит. музей Тамб. отд-ния Союза писателей РСФСР). 1 000 экз.

Петров В. Оправданные ожидания. На выставке советской графики. — «Ленинградская правда», 1963, 15 февраля.

1964

Москва — столица нашей Родины. Выставка произведений московских художников. Каталог. Москва, ноябрь 1964 — январь 1965. М-во культуры РСФСР, Союз художников РСФСР, Московское отделение художников РСФСР. М., «Советский художник». 178 стр. б/илл. 3 000 экз.

Юбилейная республиканская художественная выставка. К 40-летию республики и Коммунистической партии Молдавии. 1924—1964. Ноябрь, 1964. Каталог. М-во культуры Молдавской ССР, Союз художников Молдавской ССР, Государственный художественный музей Молдавской ССР. Кишинев, «Картя молдовеняскэ», 1965. 44 л.; 45 л. илл. 1 000 экз.; Кирняк В. и Волковская Л. Заинтересованный разговор о книге. (С выставки молдавских изданий 1963, Кишинев). — «Советская Молдавия», 1964, 8 апреля.

Живопись, скульптура, графика. Каталог. Москва, 1964. Союз художников СССР, Союз художников Чехословакии. Статья без автора. 14 стр.; 5 л. илл. 700 экз.

Тимофеев О. Искусство художников книги. (Заметки со 2-й Республиканской выставки книжной графики и плаката. Рига). — «Советская Латвия», 1964, 24 ноября.

Казарян М. Большое явление. (Выставка эстонской графики, прикладного искусства и книжного оформления. Ереван). — «Советская Эстония», 1964, 4 октября.

Юбилейная художественная выставка, посвященная 150-летию со дня рождения Т. Г. Шевченко. Каталог. М-во культуры СССР, М-во культуры УССР, Союз художников СССР, Союз художников РСФСР. Киев, «Мистецтво», 1964. 280 стр.; 26 л. илл. 3 000 экз.

Вторая выставка работ художников-журналистов. Каталог. Союз журналистов СССР, Московская журналистская организация. М., 1964. 18 стр.; 10 л. илл. 400 экз.

Передвижная выставка произведений советских художников. Каталог. Вст. ст. А. Сухорукова. М., 1964. 15 л. с илл. 6 000 экз.

Художники — малышам. Иллюстрации, рисунки, игрушки. Каталог. РСФСР. Сост. Л. В. Терентьева, М. М. Сухонова. Вст. ст. (без автора). М., 1964. 21 л.; 10 л. илл. 3 000 экз.

Светлов И. О современности вполголоса. (По материалам выставки молодых художников. Москва, 1964). — «Творчество», 1964, № 7, стр. 22—24.

СОВЕТСКАЯ КНИГА И ГРАФИКА ЗА РУБЕЖОМ

VII Международная книжная ярмарка в Варшаве (май, 1962. Обзор). Книга. Исследования и материалы. Сб. 8. М., Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1963, стр. 478—480.

Каратеодоров Васил. Советская книга в Болгарии. (Статья болгарского писателя). — «Московская правда», 1963, 8 августа.

Выставка советской графики. Вашингтон—Филадельфия—Чикаго. 1963. Каталог. М., «Искусство», 1963. 54 стр. с портр.; 20 л. илл.; Кеменов В. С. Выставка советской графики. (В США. Беседа с директором выставки В. С. Кеменовым). — «Литературная газета», 1963, 19 декабря.

Верейский О. Милуокские встречи. (Отрывок из книги художника о советской выставке графики в США). — «Московский комсомолец», 1964, 8 сентября.

Блок Ли. Америка смотрит советскую книгу. (О выставке советской книги в США. 1963. Статья американского журналиста). — «Культура и жизнь», 1964, № 1, стр. 34—35.

Львова Е. Советская графика в США. (1963—1964). — «Творчество», 1964, № 5, стр. 23.

Кузнецов Г. «Это отличная выставка». (С выставки советской графики в Нью-Йорке). — «Советская культура», 1963, 16 ноября.

Выставка Сергея Эйзенштейна в Англии. — «Художник», 1964, № 4, стр. 46.

Юринов Б. Советская книга приобретает новых друзей. (Выставка советской книги на Лейпцигской ярмарке). — «Советская культура», 1963, 3 октября; Беклешов Д. Самая крупная экспозиция советской книги (на Международной ярмарке в Лейпциге, 1963). — «Внешняя торговля», 1963, № 12, стр. 38.

ПАВИЛЬОН «СОВЕТСКАЯ КНИГА» НА ВЫСТАВКЕ ДОСТИЖЕНИЙ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА

Кирсанов В. Павильон «Советская печать» (ВДНХ). — «Книжная торговля», 1964, № 8, стр. 16—17.

МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

Н. БАШИЛОВ

Мацапура Н. Н. Башилов — первый иллюстратор произведений Т. Г. Шевченко. — «Искусство», 1964, № 12, стр. 63—67.

В. БЕХТЕЕВ

Вдохновенные образы (150 лет со дня рождения Лермонтова). В. Бехтеев и др. — «Художник», 1964, № 10.

И. БОГДЕСКО

Богдеско Илья. Рисунки [Альбом. Предисл. К. Родниной]. Кишинев, «Картя молдовеняскэ», 1963. (7) с. илл. 5 000 экз.; Богдеско И. Т. Рисунки. Кишинев, 1963. (7) стр.; 81 стр. илл.; Волосович С. Выставка произведений трех молдавских художников (Л. Дубиновского, Л. Григорашенко и И. Богдеско. Москва, 1962). — «Искусство», 1963, № 3, стр. 42—46; Богдеско И. О «режиссерском» вúдении художника. — «Советская Молдавия», 1963, 19 марта; Кутырева А. Народный художник СССР. (График И. Т. Богдеско). — «Советская Эстония», 1963, 29 мая.

С. БРОДСКИЙ

Фирсов С. Точность образа. С выставки работ художника-иллюстратора С. Бродского, Москва. — «Советская культура», 1964, 14 апреля.

И. БРУНИ

Климова М. Второе поколение. (По материалам выставки графических циклов М. Митурича и И. Бруни). — «Творчество», 1963, № 6, стр. 16.

П. БУНИН

Толстой С. Вечные спутники человечества. — «Советская культура», 1924, 2 июня; Членов А. Диктует вдохновение. (Заметки о выставке П. Бунина). — «Московский комсомолец», 1964, 9 июня; Неменский Б. Когда оживает история. — «Комсомольская правда», 1964, 18 июня; Бунин Павел. Размышления с карандашом в руках. Заметки художника. — «Москва», 1963, № 9, стр. 192—193; Выставки недели. (О выставке Т. Мавриной и П. Бунина). — «Неделя», 1964, № 23, стр. 19; Бунин П. Размышляя над Пушкиным. (Об иллюстрациях к произведениям поэта). — «Ли-

тературная газета», 1963, 28 ноября. (Клуб любителей книги).

Ю. ВАСИЛЬЕВ

Гурьева Т. В числе лучших. — «Творчество», 1964, № 6, стр. 21.

Ю. ВАСНЕЦОВ

Коровин Ю. Просматривая книги для детей. (Об иллюстрациях В. Фаворского, Ю. Васнецова и А. Каневского). — «Творчество», 1964, № 4, стр. 16—18; Елисеева Л. Художники-сказочники. (О творчестве художников-иллюстраторов Ю. Васнецова, Е. Рачева и Н. Кочергина). — «Дошкольное воспитание», 1964, № 5, стр. 121—127; Митяев А. Хранитель русской сказки. — «Известия», 1964, 20 декабря (Московский вечерний выпуск); Лобанов В. Книга о Ю. Васнецове. — «Искусство», 1963, № 10, стр. 73.

О. ВЕРЕЙСКИЙ

Певзнер П. Графика Ореста Верейского. — «Художник», 1963, № 1, стр. 13—15; Кравченко К. Орест Верейский. — «Искусство», 1964, № 4, стр. 18—24.

Ю. ВОРОГУШИН

Холодовская М. Что подкупает зрителя? (К открытию выставки работ графика Ю. В. Ворогушина. Тула). — «Советская культура», 1963, 28 сентября; Шпилевой М. Потомок Левши. — «Советская культура», 1963, 28 сентября.

И. ГЛАЗУНОВ

Десятников В. Мельников-Печерский в иллюстрациях Ильи Глазунова. — «Литературная Россия», 1963, 18 октября, стр. 24; Солоухин В. Издано «Библиотекой „Огонька“». — «Литературная газета», 1963, 12 ноября. Рец. на книгу: Мельников П. И. Собрание сочинений. В 6-ти т. (Илл. И. С. Глазунов). Т. 1—6. М., «Правда», 1963; Каменский А. Сфинкс без загадки. — «Творчество», 1964, № 10, стр. 7—9.

С. ГЕРАСИМОВ

Галушкина А. А. Сергей Васильевич Герасимов. Л., «Художник РСФСР», 1964. 45 стр. с илл. 20 000 экз.; Корин П. Памяти друга. — «Советская культура», 1964, 22 апреля; Иогансон Б. Памяти большого художника. — «Литературная газета», 1964, 23 апреля; Памяти Сергея Васильевича Герасимова. (1885—1964). — «Творчество», 1964, № 5, стр. 24, с портр.; Сергей Васильевич Герасимов. (Художник. 1885—1964. Некролог). — «Искусство», 1964, № 6, стр. 79—80, с портр.; Памяти Сергея Васильевича Герасимова. (Статьи: Е. Белашова, А. Кузнецов). — «Декоративное искусство СССР», 1964, № 6, стр. 2—3; Кравченко К. Жизнь художника. (Памяти С. В. Герасимова. 1885—1964). — «Художник», 1964, № 9, стр. 25—30; Чегодаев А. Сергей Герасимов. (Творческий портрет художника). — «Искусство», 1964, № 9, стр. 2—11. Сергей Васильевич Герасимов. (Народный художник СССР. Некролог. 1885—1964). — «Советская культура», 1964, 22 апреля. — Подписи: Министерство культуры СССР, Союз художников СССР, Академия художеств СССР и др.

И. ГОЛИЦЫН

Купцов Ив. Гравюры И. Голицына. — «Московский комсомолец», 1963, 10 февраля.

А. ГОНЧАРОВ

Гончаров А. Работа над Шекспиром. (Заметки о работе над иллюстрациями к произведениям В. Шекспира и над оформлением спектакля «Король Лир» в Московском драм. театре им. Моссовета). — «Художник», 1964, № 4, стр. 21—24.

В. ГОРЯЕВ

Острая грань. — «Огонек», № 14, 1965, стр. 32 и 3 пол. обл.; Казьмичев Ю. Любимые графические серии. (По поводу иллюстраций В. Горяева к «Приключениям Гекльберри Финна» Марка Твена). — «Художник», 1963, № 5, стр. 18. Рец. на книгу.: М. Твен. Приключения Гекльберри Финна. (Илл. В. Горяев). М., Детгиз, 1962.

Е. ГРИБОВ

Копеин Н. и Бубнов В. Мысль писателя и позиция художника. (Заметки об иллюстрировании книги). — «Рабочий край», 1963, 13 октября. Рец. на книгу: Грин А. А. Алые паруса. Избранные произведения. (Илл. Е. А. Грибов). Иваново, Кн. изд-во, 1963.

Л. ГРИГОРАШЕНКО

Волосович С. Выставка произведений

трех молдавских художников (Л. Дубиновского, Л. Григорашенко и И. Богдеско. Москва, 1962). — «Искусство», 1963, № 3, стр. 42—46.

М. ДЕРЕГУС

Дерегус М. Г. (Альбом репродукций. Авт. предисл. и сост. Г. Н. Логвин). Киев, Изомузгиз, 1963. 16 стр.; 39 л. илл. 2500 экз. Текст парал. на укр. и рус. яз.; Попов Д. Думы художника-патриота. (К 60-летию со дня рождения и 35-летию творческой деятельности нар. художника СССР М. Г. Дерегуса). — «Советская культура», 1964, 1 декабря; Верба И. Счастье художника. — «Правда Украины», 1964, 4 декабря.

Б. ДЕХТЕРЕВ

Кибрик Е. Точное чувство Шекспира. (Об иллюстрациях Б. Дехтерева к трагедии В. Шекспира «Гамлет»). — «Литературная Россия», 1964, 24 апреля, стр. 17.

М. ДОБУЖИНСКИЙ

Об иллюстрациях М. Добужинского к роману «Белые ночи». — «Новый мир», 1964, № 7, стр. 282; подпись: Б. З.; Розанова Н. Белые ночи. (Об иллюстрациях М. В. Добужинского к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи»). — «Творчество», 1964, № 3, стр. 15—16.

Л. ДУБИНОВСКИЙ

Волосович С. Выставка произведений трех молдавских художников (Л. Дубиновского, Л. Григорашенко и И. Богдеско. Москва, 1962). — «Искусство», 1963, № 3, стр. 42—46.

Д. ДУБИНСКИЙ

Кравченко К. Ключ таланта. — «Советская культура», 1963, 21 марта; Минаев В. Пока рука держала кисть. — «Огонек», 1963, № 3, стр. 22—23; Герценберг В. В соавторстве с Куприным. — «Комсомольская правда», 1963, 11 апреля.

Г. ЕПИФАНОВ

Матафонов В. Художник книги. — «Нева», 1964, № 6, стр. 201—207.

А. ЕРМОЛАЕВ

Липинская Е. С оружием встали... — «Советская культура», 1964, 5 ноября.

А. ЖИТОМИРСКИЙ

Телингатер С. Фотомонтажи А. Житомирского. — «Искусство», 1963, № 9, стр. 36—40.

Н. ЖУКОВ

Выставка произведений народного художника СССР Николая Николаевича Жукова. Каталог (с портр.). М., «Советский художник», 1964. 24 стр.; 7 л. илл. 1000 экз.

Н. ИЕВЛЕВ

Светлов Л. Некрасовские альбомы. (Об альбомах иллюстраций художников Н. Иевлева и А. Лебедева к произведениям Н. А. Некрасова, 1863—1865 гг.) — «Нева», 1963, № 10, стр. 218—219.

Т. ИВАНИЦКАЯ

Вавилина С. О художниках-иллюстраторах. Т. Иваницкая и др. — «Художник», 1964, № 6, стр. 33—35.

И. ИЖАКЕВИЧ

Ижакевич Иван Сидорович. (Альбом репродукций. Авт. текста и сост. Л. Г. Членова). Киев, «Мистецтво», 1964. 55 стр. с илл. 2000 экз.; Пиниж М. Певец Украины. К 100-летию со дня рождения И. И. Ижакевича. — «Правда Украины», 1964, 18 января.

Л. ИЛЬИНА

Ганкина Э. Лидия Ильина. — «Творчество», 1963, № 4, стр. 5—7; Абдумомунов Т. Художник смотрит вдаль. — «Советская Киргизия», 1964, 9 января; Халаминская М. Графика Л. А. Ильиной. (По материалам выставки. Москва, 1963). — «Искусство», 1963, № 4, стр. 36—40; Халаминская М. Герои значительны, характеры крупны. — «Советская культура», 1964, 5 мая; Халаминская М. Лидия Ильина. — «В мире книг», 1964, № 12, 3 п. обл.

В. КАЛИНАУСКАС

Балтурнас А. Поэма, воскресшая в графике. (Об иллюстрациях худож. В. Юркунаса и В. Калинаускаса к произведениям К. Донелайтиса «Времена года» и «Солнышко, мир будя...»). — «Советская Литва», 1964, 29 января.

К. КАЛИНЫЧЕВА

Вавилина С. О художниках-иллюстраторах. (К. Калинычевой и др.) — «Художник», 1964, № 6, стр. 33—35.

Р. КАЛЬО

Энст Б. Художник и жизнь. 50-летие Р. Кальо. — «Советская Эстония», 1964, 11 июля.

А. КАНЕВСКИЙ

Коровин Ю. Просматривая книги для детей. (Об иллюстрациях художников В. Фаворского, Ю. Васнецова и А. Каневского). — «Творчество», 1964, № 4, стр. 16—18; Мастерство сатирика. — «Правда», 1964, 21 июня; Шантыко Н. Жизнерадостный талант. — «Творчество», 1964, № 8, стр. 19—21; Семенов М. Бессменная вахта. — «Огонек», 1964, № 35, стр. 8; Выставка произведений А. М. Каневского. 40 лет творческой деятельности. Каталог. Сост. Т. Т. Роттерт. Вступит. статья Ю. Халаминского. М., «Искусство», 1964. 6 л. илл. (Союз художников СССР, Акад. художеств СССР, Союз художников РСФСР, Моск. отд. Союза художников РСФСР). Чегодаев А. Веселое мастерство. — «Известия», 1964, 4 июля; 3 июля. (Московский вечерний выпуск); Горовая С. Человек, придумавший «Мурзилку». В гостях у А. М. Каневского. — «Московский комсомолец», 1963, 17 октября; Семенов И. Подражать невозможно. — «Труд», 1964, 16 июня; Каретникова И. Сорок лет творчества. — «Советская культура», 1964, 20 июня; Верейский О. Мастерство сатирика. — «Правда», 1964, 21 июня.

В. КАСИЯН

Касиян Василий Ильич. [Альбом репродукций. Сост. и авт. предисл. Г. С. Портанов]. Киев, Изомузгиз, 1962. 15 стр.; 44 л. илл. 4000 экз. Текст парал. на укр. и рус. яз.

А. КОКОРИН

Халаминский Ю. В бурном потоке жизни. — «Культура и жизнь», 1963, № 4, стр. 25—27; Буторина Е. Глазами художника. (О зарубежных зарисовках А. В. Кокорина). — «Знание — сила», 1963, № 5, стр. 56.

В. КОНАШЕВИЧ

Матафонов В. Мухины именины. — «Дошкольное воспитание», 1964, № 12, стр. 112—115.

Ф. КОНСТАНТИНОВ

Вдохновенные образы. (150 лет со дня рождения Лермонтова). Ф. Константинов и др. — «Художник», 1964, № 10. Кузнецова Ю. Художник-романтик. [О графике Ф. Константинова]. — «Искусство», 1963, № 11, стр. 34—39.

Н. КОЧЕРГИН

Елисеева Л. Художники-сказочники. (О творчестве художников-иллюстраторов Ю. Васнецова, Е. Рачева и Н. Кочергина). — «Дошкольное воспитание», 1964, № 5, стр. 121—125.

И. КУЗМИНСКИС

Корсакайте И. Ионас Кузминскис. М., «Советский художник», 1964. 103 стр. с илл. 3000 экз.

Е. КИБРИК

Халаминский Ю. Образы народной драмы. [О работе Е. Кибрика над иллюстрациями к драме А. С. Пушкина «Борис Годунов»]. — «Художник», 1963, № 7, стр. 13—17; Ракитин В. Евгений Кибрик. (Творческий портрет художника). — «Искусство», 1963, № 7, стр. 18—27.

Н. КОЛПАКОВ

Семенова Т. Жили в деревне Матрешкиной... — «Творчество», 1964, № 6, стр. 15—18. (Рец. на книгу: Колпаков Н. П. Тройка. М., Детгиз, 1962).

Ю. КОРИНЕЦ

Семенова Т. Жили в деревне Матрешкиной... — «Творчество», 1964, № 6, стр. 15—19. (Рец. на книгу: Коринец Ю. И. Выбирай коня любого. М., Детгиз, 1963).

А. КРАВЧЕНКО

Скуратов И. Романтичность, поэзия, лиризм. — «Искусство», 1964, № 7, стр. 43—49; Корнилов П. Страница из истории советской графики. — «Искусство», 1963, № 6, стр. 72—73. (Рец. на книгу: Разумовская С. В. Алексей Ильич Кравченко. М., «Советский художник», 1962).

С. КРАСАУСКАС

Слуцкис М. Все вдохновение — книге! — «Советская Литва», 1963, № 9, стр. 109—111. Жуков Н. Н. Художник-поэт. — «Советская Литва», 1963, 29 января; Жуков Н. Художник-поэт. К обсуждению выставки работ худож. С. Красаускаса в ред. журн. «Юность». (С приложением обзора выступлений). — «Юность», 1963, № 2, стр. 90—92.

О. КУДРЯШОВ

Ройтенберг О. Последовательность исканий. — «Творчество», 1964, № 11, стр. 19—21.

Н. КУЗЬМИН

Кузьмин Н. Буклет к выставке. 8 стр. с илл. без указания года и тиража; Левитин Е. (Иллюстрации к книге К. Пруткова). — «Творчество», 1963, № 2, стр. 22—23. (Рец. на книгу: Прутков К. Плоды раздумья. Мысли и афоризмы. Рис. Н. В. Кузьмина). Л., «Художник РСФСР», 1962; Кузьмин Николай. Круг царя Соломона. (Автобиогр. записки художника). Предисл. К. Чуковского. Рис. автора. М., «Советский художник», 1964. 192 стр. с илл. 26 000 экз.; Сокольников М. П. Н. В. Кузьмин. М., «Советский художник», 1964. 207 стр. с илл.; 2 л. илл. 4000 экз.: Дорош Ефим. Художник и книга. — «Новый мир», 1963, № 7, стр. 222—228; Чуковский К. И художник, и литератор. — «Огонек», 1964, № 8, стр. 32; Дорош Е. Проза художника. — «Новый мир», 1964, № 8, стр. 757—759; Кривцов В. Магический вихрь. — «Литературная Россия», 1964, 17 июля, стр. 18; Нечаев М. Страницы былого. — «Пензенская правда», 1964, 19 июня; Соколова Н. Пленительный мир искусства. — «Вечерняя Москва», 1964, 22 сентября; Чуковский К. Заключение. — «Известия», 1964, 21 августа (Московский вечерний выпуск). — С примеч. ред.: Н. Кузнецов. Талантливый иллюстратор. — «Художник», 1964, № 6, стр. 63.

М. КУПРИЯНОВ, П. КРЫЛОВ, Н. СОКОЛОВ

Кукрыниксы. С волнением ждем отзыв читателей... [Об иллюстрациях к рассказу М. Шолохова «Судьба человека». Беседа с художниками Кукрыниксами]. — «Литературная Россия», 1964, 21 февраля, стр. 7; Кончин Е. У юбиляра из «единосущной и нераздельной». (К 60-летию со дня рождения худож. М. В. Куприянова). — «Советская культура», 1963, 19 октября; Голицына А. Один из Кукрыниксов. (К 60-летию со дня рождения М. В. Куприянова). — «Московская правда», 1963, 22 октября; Кукрыниксы. Конечно, Чехов! (Об иллюстрациях к произведениям писателя). — «Литературная газета», 1963, 28 ноября. (Клуб любителей книги); Герценберг В. (Иллюстрации Кукрыниксов к рассказу Шолохова М. А. «Судьба человека»). — «Творчество», 1963, № 11, стр. 9—11. (Рец. на книгу: М., «Художественная литература», 1964); Поневежская Г. Святая решимость героя. — «Культура и жизнь», 1963, № 10, стр. 40—41; Верейский О. Художник «Ку». (О творчестве М. В. Куприянова). — «Огонек», 1963, № 41, стр. 9; Верейский О. Художник «Никсы». [К 60-летию со дня рождения Н. Соколова]. — «Огонек», 1963, № 30, стр. 8.

Е. ЛАНСЕРЕ

Лансере Е. А. [Альбом репродукций. Авт. сост. О. Подобедова]. М., «Советский художник», 1963. (18) с.; 15 л. илл. 10 000 экз. Рец.: Дардик В. Интересная книга. — «Искусство», 1963, № 3, стр. 72—73.

А. ЛЕБЕДЕВ

Светлов Л. Некрасовские альбомы. [Об альбомах иллюстраций худож. Н. Иевлева и А. Лебедева к произведениям Н. А. Некрасова, 1863—1865 гг.]. — «Нева», 1963, № 10, стр. 218—219.

Т. МАВРИНА

Вдохновенные образы (150 лет со дня рождения Лермонтова). [Т. Маврина и др...] — «Художник», 1964, № 10; Выставки недели. (О выставке Т. Мавриной и П. Бунина). — «Неделя», 1964, № 23, стр. 19; Пистунова А. Поэзия русских сказок. — «Искусство», 1964, № 8, стр. 29—31; Арбат Юрий. Сказочное великолепие. — «Литературная Россия», 1964, 20 марта, стр. 21; Татьяна Алексеевна Маврина. Каталог. Москва, 1964; Семенова Т. Жили в деревне Матрешкиной... (Об иллюстрациях Т. А. Мавриной к русским народным сказкам). — «Творчество», 1964, № 6, стр. 15—19; Дорош Е. Маврина. — «Театр», 1964, № 7, стр. 88—90.

А. МАКУНАЙТЕ

Шахназарян В. Графика. Альбомы Макунайте. (С выставки работ литовской художницы в Ереване). — «Коммунист», [Ереван], 1964, 15 августа; Могилевский Ю. Альбина Макунайте. (По материалам выставки литовской художницы. Москва, 1964). — «Творчество», 1964, № 7, стр. 18—19.

Д. МИТРОХИН

Евгеньев Н. Старейший советский график. (К 80-летию со дня рождения Д. Митрохина). — «Культура и жизнь», 1964, № 5, стр. 47—48.

М. МИТУРИЧ

Денисов Б. О творчестве М. Митурича. (Художник-иллюстратор детской книги). — «Дошкольное воспитание», 1963, № 12, стр. 80—83; Климова М. Второе поколение. (По материалам выставки графических циклов М. Митурича и И. Бруни). — «Творчество», 1963, № 6, стр. 16.

Ю. МОГИЛЕВСКИЙ

Купцов И. Графика Юрия Могилевского. — «Московский комсомолец», 1963, 25 августа.

И. МОЗАЛЕВСКИЙ

Иван Иванович Мозалевский. Каталог выставки. М., 1964. 18 стр.; 6 л. илл. (Союз художников РСФСР). 500 экз.

И. НЕКРАСОВ

Леонтьева Т. Илларион Некрасов и его герои. В мастерской ленинградской графики. — «Ленинградская правда», 1963, 25 мая.

П. ПАВЛИНОВ

Горленко Н. Художник, исследователь, педагог. — «Художник», 1964, № 8, стр. 17—19. Левитин Е. Старейший гравер. [По материалам персон. выставки П. Я. Павлинова в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва, 1964]. — «Творчество», 1964, № 9, стр. 11. Выставка произведений Павла Яковлевича Павлинова. Каталог. Сост. Н. Александрова, К. Безменова. Вступит. статья Н. Розановой и Е. Левитина. М., 1964. 11 стр.; 14 л. илл. ГМИИ им. А. С. Пушкина. — Московское отделение Союза художников РСФСР.

А. ПАХОМОВ

Утинов Г. Художник из Цейтхайна. (Из биографии А. И. Пахомова). — «Известия», 1964, 5 апреля; 4 апреля (Московский вечерний выпуск).

Б. ПАШКОВ

Половинкина Н. Новое рождение книги. Рисунки Б. Пашкова. — «Московский комсомолец», 1963, 13 января.

П. ПИНКИСЕВИЧ

Новые рисунки П. Пинкисевича. М. Шолохов. Судьба человека. — «Огонек», 1965, № 20, стр. 32, 3 п. (обл.)

Н. ПИСКАРЕВ

Александрова Н. Книжная графика Н. Пискарева. (По материалам выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва, 1963). — «Искусство», 1964, № 4, стр. 40—45; Шалабаева В. Гармоничность целого. — «Творчество», 1964, № 5, стр. 16—17.

М. ПОЛЯКОВ

Каретникова И. Иллюстрации к «Фаусту». — «Творчество», 1963, № 3, стр. 18.

Н. РАДЛОВ

Семенов Б. Страстный талант художника. — «Нева», 1963, № 6, стр. 198—200; Иоффе М. Л. Николай Эрнестович Радлов. М., 1964. 176 стр. с илл.; Н. Э. Радлов. Избранные статьи. М., «Советский художник», 1964. 176 стр. с илл. 5000 экз.

Е. РАЧЕВ

Елисеева Л. Художники-сказочники. (О творчестве художников-иллюстраторов Ю. Васнецова, Е. Рачева и Н. Кочергина). — «Дошкольное воспитание», 1964, № 5, стр. 121—127; Михалков С. Веселый мир. — «Огонек», 1964, № 51, стр. 16; Елисеева Л. Художники-сказочники. — (Рец. на рис. Е. Рачева к Д. Н. Мамину-Сибиряку «Аленушкины сказки»). — «Дошкольное воспитание», 1964, № 5, стр. 121—127.

Ю. РЫЖИК

Купцов И. Проникновение в характер. — «Московский комсомолец», 1963, 29 декабря.

А. САМОХВАЛОВ

Бескин О. Искатель. — «Творчество», 1964, № 8, стр. 11—13; Барышева И. и Сазонова К. Александр Николаевич Самохвалов. (Художник). Л., «Художник РСФСР», 1963. 106 стр. с илл.; 10 л. илл. 3000 экз.; Ольшевский В. Встреча. — «Советская культура», 1964, 27 июня.

И. СЕМЕНОВ

Каневский А. Щедрое дарование. Заметки с выставки И. Семенова. (Москва). — «Советская культура», 1963, 7 февраля; Ардов В. Добрый мастер. — «Литературная Россия», 1963, 8 февраля, стр. 16; Абрамов М. Улыбка и гнев. — «Советский спорт», 1963, 13 февраля; Иван Максимович Семенов. Каталог выставки. Москва, 1964. Вступит. статья М. Иоффе. 19 стр.; 6 л. илл. (Союз художников РСФСР). 500 экз.; Иван Максимович Семенов. Каталог выставки. Москва, 1963. Вступит. статья А. Дружкова. 19 стр.; 7 л. илл. 1200 экз. (Союз художников РСФСР).

ВАЛ. СЕРОВ

Симонович-Ефимова Н. Я. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове. Л., «Художник РСФСР», 1964. 186 стр. с илл.; 6 л. илл. 25 000 экз. Выставка произведений к 100-летию со дня рождения В. А. Серова (1865—1911). Каталог. М., «Советский художник», 1964. Сост. Н. А. Сеньковская. 79 стр. 24 л. илл. Вступит. статья Неклюдова. 3000 экз. (Министерство культуры СССР, Союз художников СССР, Академия художеств СССР, ГТГ, Комитет защиты мира).

ВЛ. СЕРОВ

Лебедев А. Иллюстрации Владимира Серова. — «Творчество», 1964, № 11, стр. 11—13; Сокольников М. Иллюстрации Владимира Серова. — «Искусство», 1964, № 9, стр. 41—46; Лебедев А. Иллюстрации Владимира Серова. — «Творчество», 1964, № 11, стр. 11—13. Владимир Александрович Серов. Каталог. М., «Искусство», 1964. 50 стр.; 22 л. илл. 2500 экз. (Министерство культуры СССР, Академия художеств СССР).

Е. СИДОРКИН

Бабошин Н. Художник. Заметки о творчестве Е. Сидоркина. — «Простор», 1964, № 3, стр. 118—120; Бабошин Н. Художник книги. — «Казахстанская правда», 1963, 18 мая.

К. СИРОТОВ

Шахиджанян В. Талантливый график. — «Художник», 1964, № 8, стр. 61.

И. СТАРОСЕЛЬСКИЙ

Цявловская Т. Новые иллюстрации к «Маленьким трагедиям». (О линогравюрах И. Старосельского к произведениям А. С. Пушкина). — «Нева», 1963, № 6, стр. 213—215.

В. СТЕПАНОВА

Абрамова А. Одна из первых. [К 70-летию со дня рождения художницы В. Ф. Степановой]. — «Декоративное искусство СССР», 1963, № 9, стр. 19—21.

В. СУТЕЕВ

Скороходова И. Сказки и картинки. — «Дошкольное воспитание», 1963, № 6, стр. 111—115. (Рец. на книгу: В. Сутеев. Кто сказал «мяу»? М., Детгиз, 1963).

С. ТЕЛИНГАТЕР

Ольшевский В. Неповторимый почерк художника. — «Советская культура», 1963, 17 октября; Уразов И. Художник книги. — «Искусство», 1964, № 2, стр. 24—30; Соломон Бенедиктович Телингатер. Художник книги. Москва, 1963. Каталог. [Вступит. статья Д. Шмаринова]. Ред. К. С. Кравченко, сост. Е. В. Членова. 32 стр. с илл.; 100 экз.; Герчук Ю. Я. Телингатер — художник книги. — «Декоративное искусство СССР», 1964, № 3, стр. 27—30; Гончаров А. Мастер книги. — «Творчество», 1963, № 12, стр. 13—14; Шмаринов Д. Художник книги. — «Полиграфическое производство», 1963, № 12, стр. 23—24.

Н. ТЫРСА

Сурис Б. Иллюстрации к «Герою нашего времени». — «Художник», 1964, № 10, стр. 44—47; Сурис Б. Иллюстрации к «Герою нашего времени» (о Тырсе). — «Творчество», 1964, № 10, стр. 11—12.

А. ТЫШЛЕР

Александр Григорьевич Тышлер, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР, лауреат Государственной премии. Каталог.

Москва, 1964. Выставка эскизов к шекспировским спектаклям. К 400-летию со дня рождения В. Шекспира. Вступит. статья Ф. Сыркиной. 30 л. с илл. 600 экз. (Московское отделение Союза художников РСФСР, Центральный Дом литераторов); Мурина Е. Встреча с Шекспиром. (По материалам выставки работ художника А. Г. Тышлера, посвященной 30-летию работ над оформлением спектаклей. Москва, 1964). — «Творчество», 1964, № 7, стр. 14—16.

В. ФАВОРСКИЙ

Выставка произведений лауреата Ленинской премии, народного художника СССР В. А. Фаворского. Каталог. М., 1964. Сост. Е. Левитин. Вступит. статья Е. Левитина. М., «Советский художник», 1964. 55 стр. с илл.; 9 л. илл. 8000 экз. (ГМИИ им. А. С. Пушкина, Союз художников СССР); Левитин Е. Гравюры-инициалы В. Фаворского. — «Творчество», 1964, № 3, стр. 17. [Рец. на книгу: Франс А. Суждения господина Жерома Куаньяра. Гравюры художника В. Фаворского. М., Гослитиздат, 1963]; Николаева Т. Владимир Фаворский. — «Огонек», 1965, № 2, стр. 32 и 3 п. обл.; А. Чегодаев. Мудрость художника. — «Известия», 1964, 7 декабря; Д. Шмаринов. — Жизнь в искусстве. (Некролог). — «Литературная газета», 1965, 5 января; Халаминский Ю. Владимир Андреевич Фаворский. М., «Искусство», 1964. 291 стр. с илл. 9200 экз.; Коровин Ю. Просматривая книги для детей. (Об иллюстрациях художников В. Фаворского, Ю. Васнецова и А. Каневского). — «Творчество», 1964, № 4, стр. 16—18; Гончаров А. Выдающийся художник книги. — «Полиграфия», 1965, № 1, стр. 38—39; Мурина Е. Рассказ о гравюре. (О науч.-попул. фильме «Фаворский». Моснаучфильм). — «Искусство кино», 1964, № 8, стр. 46—49; Чегодаев А. Мудрость художника. — «Известия», 1964, 8 декабря, 7 декабря. (Московский вечерний выпуск). В. А. Фаворский (1886—1964. Некролог). — «Советская культура», 1964, 31 декабря. — Подписи: Министерство культуры СССР, Министерство культуры РСФСР, Союз художников СССР и др.; Пистунова А. Рыцарь Владимир Фаворский. — «Литературная Россия», 1964, 11 декабря, стр. 17; Каменский А. Большое искусство. Выставка выдающегося советского художника (В. Фаворского). Москва. — «Труд», 1964, 22 декабря; Драчева Г. Гравюры рассказывают. — «Красная звезда», 1964, 5 декабря; Гончаров А. Памяти художника (В. А. Фаворского). — «Известия», 1964, 31 декабря, 30 декабря. (Московский вечерний выпуск); Левитин Е. Фаворский — это эпоха в графике. — «Советская культура», 1964, 28 ноября; Кибрик Е. Мастер-мыслитель. — «Литературная газета», 1964, 19 ноября. Алпатов М. Вдохновенное творчество мастера. — «Правда», 1964, 20 ноября. Вдохновенные образы (150 лет со дня рождения Лермонтова). В. А. Фаворский и др. — «Художник», 1964, № 10.

Н. ФАВОРСКИЙ

Кончин С. Письмо из 41-го года. (О художнике Н. Фаворском, погибшем в период Великой Отечественной войны). — «Советская культура», 1964, 5 декабря.

Л. ХИЖИНСКИЙ

Кравченко К. С. Л. С. Хижинский. М., «Искусство», 1964. 64 стр. с илл. 3500 экз.

И. ЧАРСКАЯ

Шихачевский В. На родине шолоховских героев. [О работах художницы-иллюстратора И. Чарской]. — «Художник», 1963, № 6, стр. 25—29.

В. ЧЕЛИНЦОВА

Иванов В. День добрый. [Выставка графики В. Челинцовой. Москва]. — «Советская культура», 1963, 15 октября; Валентина Челинцова. Каталог выставки. Графика. Москва, 1963. Вступит. статья И. Безрукова. 14 стр.; 6 л. илл. 600 экз. (Союз художников РСФСР, Челябинское отделение Союза художников РСФСР).

Д. ШМАРИНОВ

Вдохновенные образы. (150 лет со дня рождения Лермонтова). — Д. Шмаринов и др. — «Художник», 1964, № 10; Чегодаев А. Достойно Шекспира. [Об иллюстрациях Д. Шмаринова к новому изданию трагедии «Ромео и Джульетта»]. — «Известия», 1964, 10 января, 9 января. (Московский вечерний выпуск); Пистунова А. Мелодии Шекс-

пира. — «Литературная Россия», 1964, 1 января, стр. 22; Купцов И. Победившие смерть. — «Московский комсомолец», 1964, 15 января; Кравченко К. За прекрасное в человеке. — «Советская культура», 1964, 16 января; Минаев В. Современность и мастерство. — «Юность», 1964, № 5, стр. 104—105.

В. ЮРКУНАС

В. Юркунас. Буклет к выставке. 12 стр. с илл.; В. Юркунас. Буклет. Вступит. статья П. Чуданаса. 1/4 листа с илл. 1000 экз.; Червонная С. Сердце тоже вздрогнуло от солнца... К итогам Московской выставки произведений В. Юркунаса. — «Советская Литва», 1963, 17 февраля; Стрыковская Т. Искусство мужества, человечности, правды. Заметки с выставки работ В. Юркунаса. (Москва). — «Советская Литва», 1963, 12 февраля; Балтурнас А. Поэма, воскресшая в графике. (Об иллюстрациях худож. В. Юркунаса и В. Калинаускаса к произведениям К. Донелайтиса «Времена года» и «Солнышко, мир будя...») — «Советская Литва», 1964, 29 января; Почепенец В. Витаутас Юркунас. (О гравюрах литовского художника). — «Творчество», 1963, № 4, стр. 8—10.

Т. ЮФА

Вавилина С. О художниках-иллюстраторах. [Т. Юфа и др.] — «Художник», 1964, № 6, стр. 33—35.

Г. ЯКУТОВИЧ

Верба И. Мастер книжной графики. — «Радуга», 1964, № 12, стр. 163—168. (Рец. на книгу: Билый М. А. и Грабовецкий В. В. Как Довбуш карал панов. Грав. Г. Якутовича. Киев, Детиздат, 1960); Халаминский Ю. К зрелости. [О творчестве украинского графика Г. Якутовича]. — «Творчество», 1963, № 5, стр. 12—13.

КНИГА И ГРАФИКА ЗА РУБЕЖОМ

АВСТРАЛИЯ

Австралийский художник Аксель Лескошек рассказывает о себе. — «Иностранная литература», 1964, № 6, стр. 246—251.

ГДР

Купцов И. Молодые художники ГДР. (Заметки с выставки. Москва). — «Московский комсомолец», 1963, 12 октября.

Горин И. Книжное искусство друзей. (Выставка книг и репродукций ГДР. Москва). — «Советская культура», 1963, 31 октября.

Марченко Е. Искусство в пути. Выставка «Молодые художники ГДР» в Москве.— «Советская культура», 1963, 12 ноября.

Молок Ю. Искусство и книга. (Заметки с выставки книг по искусству ГДР). Москва, октябрь 1963. — «Искусство», 1964, № 3, стр. 44—49.

Членов А. Встреча с немецкими художниками. (По материалам выставки работ художников ГДР. Москва, 1963). — «Новое время», 1963, № 48, стр. 26—27.

Выставка произведений членов Немецкой академии искусств в Берлине. Живопись. Скульптура. Графика. Каталог. М., «Искусство», 1964. Министерство культуры СССР, Немецкая академия искусств в Берлине, Академия художеств СССР. Вступит. статья В. А. Серова, 2-я статья доктора Г. Людеке. 51 стр.; 20 л. илл. 2000 экз.

Волохов М. Одиннадцать мастеров — одиннадцать почерков. (С выставки произведений художников-академиков ГДР в Москве). — «Московский комсомолец», 1964, 15 декабря.

М. ЛИНГНЕР

Зернов Б. Выставка произведений Макса Лингнера. [Нем. художник. (ГДР). Ленинград, ноябрь 1961 — январь 1962]. Сообщ. Гос. Эрмитажа, 1963, № 24, стр. 66—67.

Матафонов В. Наш Линг. (О творчестве немецкого художника М. Лингнера). — «Нева», 1962, № 11, стр. 203—207.

Г. ГРОСС

Выставка Георгия Гросса в Англии. — «Художник», 1964, № 4, стр. 46.

ПОЛЬША

Липинская Е. Польская иллюстрация. [С выставки польской книжной графики в Москве]. — «Советская культура», 1964, 11 августа.

Савицкая В. Мастера польской книги. (По материалам выставки в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва, 1964). — «Творчество», 1964, № 11, стр. 21—23.

Юпатова А. Их сердца отданы книгам. Выставка польской книжной графики. (Рига). — «Советская Латвия», 1964, 21 октября.

Смехова В. Вас встречает профессор Филютек. (К декаде польской книги на Украине). — «Книжная торговля», 1964, № 1, стр. 45—46.

ИТАЛИЯ

Р. ГУТТУЗО

Выставка работ Ренато Гуттузо. — «Художник», 1964, № 4, стр. 46.

Тромбадори Антонелло. Данте, прочитанный сегодня. (Илл. Р. Гуттузо к «Божественной комедии» Данте. Статья из Италии). — «Иностранная литература», 1964, № 3, стр. 248—251, с табл.

США

Степанян Н. Выставка американской графики в Ереване (1963). — «Литературная Армения», 1964, № 3, стр. 97—100.

Зернов Б. Америка и ее графика. (Заметки с выставки). — «Ленинградская правда», 1964, 15 апреля.

Кравченко К. Американская графика в Москве. Заметки о выставке. — «Советская культура», 1963, 17 декабря.

Ладур М. Графика Америки. Заметки с выставки (Москва). — «Литературная газета», 1964, 11 января.

А. РЕФРЕЖЬЕ

Ивонна Гасан. Антон Рефрежье — художник американской демократии. — «Иностранная литература», 1964, № 2, стр. 261—268.

Р. КЕНТ

Кент Рокуэл. Живопись, графика. Альбом репродукций. Авт. текста А. Д. Чегодаев. Изд. 2-е. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1963. 22 стр. с портр.; 52 л. илл. 30 000 экз.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Выставка чешской научной книги (в Москве и Ленинграде). — «Полиграфическое производство», 1963, № 2, стр. 28—29.

Выставка книг и журналов издательства Чехословацкой Академии наук. (Москва—Ленинград, 1962). Книга. Исследование и материалы. Сб. 8. М., 1963, стр. 473—477.

А. ГОФМЕЙСТЕР

Гофмейстер А. Почерк века. (О современном искусстве. Заметки чехословацкого художника и публициста). — «Молодая гвардия», 1963, № 1, стр. 297—299.

ШВЕЙЦАРИЯ

Турова В. Мастера Швейцарии. — «Творчество», 1964, № 1, стр. 22—23.

ФРАНЦИЯ

Л. ПИССАРРО

Выставка Люсьена Писсарро (1863—1944) в Англии. — «Художник», 1964, № 4, стр. 46.

ЯПОНИЯ

СУДЗУКИ

Цветкова Н. и Крылова И. Неистовый талант Судзуки. — «Советская культура», 1964, 14 апреля.

К. ХОКУСАЙ

Воронова В. Суримоно. [О коллекции японских суримоно, выполненных по рисункам художника Кацусика Хокусай, в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина]. — «Творчество», 1963, № 7, стр. 22—23.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Примечание: В указатель включены все имена, встречающиеся в основном тексте и библиографии. Имена иллюстраторов и художников-оформителей выделены курсивом, с указанием некоторых дополнительных сведений.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1.

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ

2.

ЗАМЕТКИ О КНИГАХ

3.

МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ

4.

ИЗ ИСТОРИИ КНИГИ

5.

КНИГА И ГРАФИКА ЗА РУБЕЖОМ

6.



1963—1964

Редактор
М. Е. ЗАРХИНА

По проекту оформления
Е. И. КОГАНА

Макетировал
Б. П. ШИРОКОВ

Художественный редактор
Н. Д. КАРАНДАШЕВ

Технический редактор
Н. И. АВРУТИС

Корректор
Н. М. ПАНОВА

Сдано в набор 20. IV. 1966 г.
Подписано в печать 14. III. 1968 г.
Формат $84 \times 108\ ^{1}/_{16}$ бумага мелованная
Печатных листов 22,25 (37,38)
Издательских листов 30,04
Тираж 5000 экз.
Цена 4 руб.

Издательство «Книга»
Москва, К-9, ул. Неждановой, д. 8/10
Типография
Кустаннусосакеюхтиэ Юхтейстюэ
Хельсинки, Финляндия

6—10
21—66